

Criação de Repertório de Ensemble de Guitarras para o Ensino Básico de Música

Pedro Silva Ferreira

Orientadores

Gonçalo Nuno Moreno Risso Lourenço

João Tiago Luís Correia

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música – Instrumento e Classe de Conjunto, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Gonçalo Nuno Moreno Risso Lourenço e coorientação do Professor Mestre João Tiago Luís Correia, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Março de 2021

Composição do júri

Presidente do júri

Professora Doutora Maria de Fátima Carmona Simões da Paixão

Professora Coordenadora da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Professor Doutor Augusto Domingos Moreira Pacheco

Professor Assistente do Instituto Piaget de Viseu

Professor Doutor Gonçalo Nuno Moreno Risso Damásio Lourenço

Professor Adjunto convidado pela Escola Superior Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Agradecimentos

Eram precisas muitas páginas para incluir todas as pessoas a quem eu tenho de agradecer. Todos os que conviveram comigo ao longo da minha formação, de forma direta ou indireta, fazem parte do meu crescimento enquanto profissional em música.

No entanto, se tivesse de mencionar algum grupo em específico seria os professores. A minha eterna gratidão será primeiramente aos professores que tiveram mais impacto nos primeiros anos de aprendizagem: David Ferreira, Nuno Leal e António de Sousa. Foram eles que me mostraram o mundo maravilhoso da música e me deram bases para seguir os estudos no ensino superior.

Na parte da disciplina de guitarra, agradeço aos professores de guitarra que me acompanharam no meu percurso de licenciatura e mestrado da ESART, Miguel Carvalhinho e João Tiago Correia, por todos os conhecimentos transmitidos ao longo dos anos.

Na parte da investigação quero agradecer aos entrevistados, Pedro Rufino, Augusto Pacheco e José Mesquita Lopes pela colaboração nas entrevistas, e aos compositores Nuno Leal, Hélder Ferreira e Gonçalo Lourenço, pela colaboração na criação das setes peças para ensemble de guitarras.

Por final, aos orientadores que apoiaram a elaboração e a criação deste trabalho, Gonçalo Lourenço e João Tiago Correia.

Resumo

O presente relatório incide sobre a unidade curricular de “Prática de Ensino Supervisionada”, desenvolvida na Escola de Artes da Sociedade Artística Musical dos Pousos e sobre a unidade curricular “Projeto de Ensino Artístico” intitulado “Criação de Repertório de Ensemble de Guitarras para o Ensino Básico de Música”. Ambas unidades curriculares integraram o Mestrado em Ensino de Música desenvolvido na Escola Superior de Artes Aplicadas, do Instituto Politécnico de Castelo Branco, no ano letivo de 2019/2020.

Na primeira parte do documento é apresentada a unidade curricular de “Prática de Ensino Supervisionada”. Esta contém a caracterização geográfica, contexto histórico, tipo de ensino, projeto educativo, plano anual de atividades e as atividades, extracurriculares, realizadas ao longo do ano letivo. Contém as metodologias e os objetivos gerais das disciplinas lecionadas e um perfil dos alunos e da turma realizado através de inquéritos. Para finalizar a primeira parte são apresentados relatórios e planificações de duas aulas por período, assim como, uma reflexão de cada disciplina lecionada e uma reflexão geral da unidade curricular mencionada.

Na segunda parte é apresentado, através da unidade curricular de “Projeto de Ensino Artístico”, o projeto “Criação de Repertório de Ensemble de Guitarras para o Ensino Básico de Música”. Este projeto teve como principal foco a criação e encomenda de repertório de ensemble de guitarras a fim de ser inserido a partir do 2º ao 5º grau nos cursos de ensino básico de música. Para validação, aplicabilidade e orientação dos conteúdos técnicos foi utilizado o programa arpejos e escalas de guitarra ABRSM do 1º ao 5º grau. Através da recolha das partituras, foi realizado uma análise técnica e formal das obras que determina, através do programa mencionado, se os naipes estão adaptados às exigências técnicas dos graus.

Um dos objetivos do presente trabalho foi, através da criação e encomenda de repertório de ensemble, melhorar a motivação dos alunos, reforçar a interdisciplinaridade e também desenvolver o nível de performance dos grupos. No entanto, o repertório original não representa um fim em si próprio. É desta forma que surgem os capítulos sobre “Motivação”, “Benefícios da prática de música de conjunto e o “Papel do professor na classe de conjunto”. O professor deve conhecer os mecanismos motivacionais dos alunos, entender de que forma é que a música de conjunto promove as mais diversas aptidões assim como conhecer estratégias para ensaios mais eficientes.

Devido à escassez de artigos científicos relacionados sobre a problemática “escassez de repertório original para ensemble de guitarras em Portugal”, surge o capítulo “Entrevistas”. O capítulo apresenta a entrevista realizada a três profissionais da área, que visa discutir a problemática acima mencionada, entre outros temas relevantes.

O relatório termina com a apresentação das “Limitações e motivações da investigação”, uma “Reflexão geral da investigação”, “Conclusão final”, toda a

“Bibliografia” que sustenta o projeto e os “ANEXOS” que contém as obras criadas para ensemble de guitarras.

Palavras-chave

Ensemble, ensino, repertório, guitarra, motivação.

Abstract

This report focuses on the “Supervised Teaching Practice” curricular unit, developed at the music school Sociedade Artística Musical dos Pousos and on the “Artistic Teaching Project”, course unit entitled “Creating a Guitar Ensemble Repertoire for Teaching Basic Music”. Both units are members of the Master’s in Music teaching developed at the Escola Superior de Artes Aplicadas, Instituto Politécnico de Castelo Branco, in the academic year 2019/2020.

In the first part of the document, the curricular unit of “Supervised teaching practice” is presented. It contains the geographical characterization, historical context, type of teaching, educational project, annual activity plan and activities, apart from the classroom context, which we carried out throughout the year. It contains the methodologies and general objectives of the subjects taught, and a profile of the students and the class carried out through surveys. To conclude the first part, reports and plans of two classes per period are presented, as well as a reflection of each subject taught and a general reflection of the mentioned course unit.

In the second part, it is presented through the curricular unit of “Artistic Teaching Project”, the project “Creation of Guitar Ensemble Repertoire for Basic Education”. This project had as focus, the creation and commissioning of a guitar ensemble repertoire with the final objective of being inserted from the 2nd to the 5th degree of basic music education courses. For validation, applicability, and orientation of the technical contents, the ABRSM arpeggios and guitar scales program from the 1st to the 5th grade was used. Through the collection of the scores, a technical and formal analysis of the works is carried out, which determines, through the mentioned guitar program, whether the suits are adapted to the technical requirements of the degrees.

One of the objectives of this work is to create and order an ensemble repertoire, improve students' motivation, reinforce interdisciplinarity and also develop the level of performance of the groups. However, the original repertoire does not represent an end in itself. It is in this way that the chapters on “Motivation”, “Benefits of Practicing group music” and “The role of the teacher in the group Class” appear. The teacher must know the motivational mechanisms of the students, understand how the group music promotes the most diverse skills, and know strategies for more efficient rehearsals.

Due to the scarcity of related scientific articles on the problematic “scarcity of original repertoire for guitar ensemble in Portugal”, the chapter “Interviews” appears. The chapter presents the interview conducted with three professionals in the field that aims to discuss the above-mentioned issue among other relevant topics.

The report ends with the presentation of the “Limitations and motivations of the investigation”, a “General reflection of the investigation”, “Final conclusion”, the entire “Bibliography” that supports the project and the “Annexes” that contain the works created for the guitar ensemble.

Keywords

Ensemble, teaching, repertoire, guitar, motivation

Índice geral

Introdução	1
Parte I – Prática de Ensino Supervisionada	3
1. Intervenientes no estágio profissional decorrido no ano letivo 2019/2020	5
2. Sociedade Artística e Musical dos Pousos	6
2.1. Ensino	6
2.2. Contexto histórico	7
2.3. Projeto Educativo	7
2.4. Regulamento Interno	8
2.5. Plano anual de atividades 2019/2020	9
2.6. Atividades realizadas durante o estágio na Escola de Artes SAMP	10
2.6.1 Estágio de orquestra de guitarras	10
2.6.2. “Recital de guitarra por Pedro Ferreira”	12
2.6.3. “Loy isa goy” (Canon israelita) – arranjo com vários instrumentos	13
3. Disciplina de Guitarra (4º grau)	13
3.1. Objetivos gerais (4º grau):	13
3.2. Conteúdos	14
3.3. Critérios de avaliação (Avaliação contínua):	15
4. Aluno de Instrumento	16
4.1. Perfil do aluno	16
5. Quadro geral de aulas observadas e lecionadas – aluno de instrumento	18
6. Relatórios de aula, planificações e reflexões do aluno de Instrumento	20
6.1. Exemplo de aula observada - 1º período	20
6.2. Exemplo de aula lecionada - 1º período	21
6.3. Exemplo de aula observada - 2º período	23
6.4. Exemplo de aula lecionada - 2º período	24
6.5. Exemplo de aula observada - 3º período	26
6.6. Exemplo de aula lecionada - 3º período	27
7. Reflexão final – aluno de Instrumento	30
8. Disciplina de Classe de Conjunto	31
8.1. Metodologia	31
8.2. Objetivos gerais	31

8.4. Critérios de avaliação da disciplina de classe de conjunto.....	33
9. Turma de classe de conjunto – 6º A.....	33
9.1. Perfil da turma do 2º grau (6º A):	33
10. Quadro geral de aulas observadas e lecionadas – turma de Classe Conjunto	37
11. Relatórios das aulas observadas, planificações e reflexões.....	39
11.1. Exemplo de aula observada – 1º período.....	39
11.2. Exemplo de aula lecionada – 1º período	41
11.3. Exemplo de aula observada – 2º período.....	45
11.4. Exemplo de aula observada – 3º período.....	46
11.5. Exemplo de aula lecionada – 3º período	47
12. Reflexão final - Classe de Conjunto.....	50
13. Reflexão final sobre a Prática de Ensino Supervisionada:	51
Parte II – Projeto de Ensino Artístico	53
1. Problemática e questões de investigação	55
2. Objetivos e metodologias de investigação	56
3. Motivação	58
3.1. Motivação intrínseca e extrínseca	58
3.2. Estado de fluxo.....	59
3.3. Teoria da autodeterminação.....	60
3.4. Crenças de autoeficácia	61
3.5. Autorregulação	62
3.6. Motivação intrínseca e extrínseca em música	62
3.7. Autoeficácia e autorregulação em música	63
3.8. Motivação na educação – Papel do Professor	64
3.9. Papel do professor de instrumento	65
4. Benefícios da prática de música em conjunto	66
5. Papel do professor na classe de conjunto	69
5.1. Estratégias de Ensaio.....	70
5.2. Descentralizar a ação do professor.....	71
5.3. O professor como reforço positivo no ensaio	72
5.4. Estratégias e técnicas para um ensaio eficiente	72
5.4.1. Ritmo e afinação por Margaret Berg	72

5.4.2. Preparação e planeamento, importância do discurso, erro de correção e autoavaliação por Joseph Manfredo.....	73
5.4.3. Ensaio tradicional, Repetição de uma passagem, Interação com os naipes, Reflexão e Fora da Caixa por David Branson	75
5.4.4. Respiração, Movimento, Contacto Visual e Chefes de naipe por Neidlinger	76
6. Entrevistas	77
6.1 Pedro Rufino	77
6.1.1 Biografia	77
6.1.2. Entrevista.....	78
6.2. Augusto Pacheco	81
6.2.1 Biografia	81
6.2.2. Entrevista.....	82
6.3. José Mesquita Lopes	85
6.3.1. Biografia	85
6.3.2. Entrevista.....	86
7. Programa de guitarra 1º ao 5º grau.....	96
7.1 ABRSM (Associated Board of Royal Schools of Music).....	96
7.2. Exames de guitarra – ABRSM.....	96
7.3. Escalas e arpejos	97
7.3.1. 1º grau – conteúdos técnicos	97
7.3.2. 2º grau – conteúdos técnicos	99
7.3.3. 3º grau – conteúdos técnicos	101
7.3.4. 4º grau – conteúdos técnicos	105
7.3.5. 5º grau – conteúdos técnicos	109
7.3.6. Tabela de conteúdos técnicos – 1º ao 5º grau	113
8. Repertório original para ensemble de guitarras	114
8.1. Apresentação das obras.....	114
8.2. Análise técnica e formal das obras	118
8.2.1. Parâmetros de análise	118
8.2.3. Análise das obras	119
8.2.3.1. Metamorfose (Anexo F.1).....	119
8.2.3.2. Brincadeiras de criança (Anexo F.2).....	121
8.2.3.3. Insónia (Anexo F.3).....	122

8.2.3.4. Farrefumba (Anexo F.4)	124
8.2.3.5. Minimalista (Anexo F.5)	125
8.2.3.6. Dança da Lupy (Anexo F.6)	128
8.2.3.7. Folia (Anexo F.7)	129
9. Motivações e limitações da investigação	132
10. Reflexão de investigação	133
11. Conclusão	138
Bibliografia	140
Webgrafia	142
Anexo A	143
Projeto Educativo SAMP	144
Anexo B	165
Plano anual de atividades	166
Anexo C	187
Programa de 4º grau para guitarra	188
Anexo D	191
Partituras – aluno de estágio	192
Anexo E	197
Partituras - classe de conjunto	198
Anexo F	209
Repertório original para ensemble de guitarras	210
F.1. Partitura geral - Metamorfose	210
F.1.1 Guitarra 1	215
F.1.2 Guitarra 2	217
F.1.3. Guitarra 3	219
F.1.4. Guitarra 4	221
F.2. Partitura geral - Brincadeiras de criança	222
F.3. Partitura geral - Insónia	225
F.3.1. Guitarra 1	231
F.3.2. Guitarra 2	233
F.3.3. Guitarra 3	235
F.3.4. Guitarra 4	237
F.4. Partitura geral - Farrefumba	238

F.5. Partitura geral - Minimalista	240
F.5.1. Guitarra 1	246
F.5.2. Guitarra 2	248
F.5.3. Guitarra 3	250
F.5.4. Guitarra 4	252
F.6. Partitura geral - Dança da Lupy	254
F.6.1. Guitarra solista	266
F.6.2. Guitarra 1	268
F.6.3. Guitarra 2	269
F.6.4. Guitarra 3	271
F.6.5. Guitarra 4	273
F.7. Partitura geral - Folia	275
F.7.1. Guitarra 1	288
F.7.2. Guitarra 2	292
F.7.3. Guitarra 3	296
F.7.4. Guitarra 4	300

Índice de figuras

Figura 1: Foto da instituição – SAMP (fonte: samp.pt, acedido em maio de 2020)	6
Figura 2: Fases do berço das artes dos 0 aos 6 anos (fonte: samp.pt, acedido em maio de 2020).....	7
Figura 3: Foto tirada no primeiro dia de ensaios no dia 18 de dezembro de 2019 (elaboração pelo autor).....	11
Figura 4: Foto tirada no segundo dia de ensaios no dia 19 de dezembro de 2019 (elaboração pelo autor).....	11
Figura 5: Cartaz de divulgação do recital (fonte samp.pt acedido em marco de 2020)	12
Figura 6: Faixa Musical de apoio ao estudo do canon "Loy isa goy" (elaboração pelo autor).....	13
Figura 7 - Respostas do aluno A ao questionário (Elaboração pelo autor).....	17
Figura 8 - Fórmula de avaliação	33
Figura 9: Escalas de 1º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 3)	97
Figura 10: Arpejos de 1º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág.3).....	98
Figura 11: Âmbito adequado para os alunos de 1º grau (elaborado pelo autor).....	99
Figura 12: Escalas de 2º grau (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 4)	99
Figura 13: Escalas de 2º grau (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 4)	100
Figura 14: Arpejos de 2º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág.5).....	100
Figura 15: Âmbito adequado para os alunos de 2º grau (elaborado pelo autor).....	101
Figura 16: Escalas de 3º grau (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 6)	102
Figura 17: Escalas de 3º grau - (ABRSM guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 7)	102
Figura 18: Escalas de 3º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág.7).....	103
Figura 19: Arpejos de 3º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág.8).....	104
Figura 20: Âmbito adequado para os alunos de 3º grau (elaboração pelo autor)	104
Figura 21: Escalas de 4º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág.9).....	105
Figura 22: Escalas de 4º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág.10).....	106
Figura 23: Escalas de 4º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág.9).....	106
Figura 24: Escalas de 4º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 10).....	107
Figura 25: Escalas de 4º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 10).....	107
Figura 26: Arpejos de 4º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 12)....	108
Figura 27: Arpejos de 4º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 11)....	108
Figura 28: Âmbito adequado aos alunos de 4º grau (elaboração pelo autor)	109
Figura 29: Escalas de 5º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 13).....	109
Figura 30: Escalas de 5º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 14).....	110
Figura 31: Escalas de 5º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 13).....	110
Figura 32: Escalas de 5º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 14).....	110
Figura 33: Escalas de 5º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 15).....	111
Figura 34: Arpejos de 5º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 15)....	111
Figura 35: Arpejos de 5º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 15)....	111

Figura 37: Arpejos de 5º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 16)	112
Figura 36: Arpejos de 5º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 16)	112
Figura 38: Arpejos de 5º grau – (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 16)	112
Figura 39: Âmbito adequado para alunos de 5º grau (elaborado pelo autor).....	112
Figura 40: Metamorfose	114
Figura 41: Minimalista	115
Figura 42: Dança da Lupy	115
Figura 43: Insónia	116
Figura 44: Folia.....	116
Figura 45: Farrefumba	117
Figura 46: Brincadeiras de criança	117
Figura 47: Conteúdos técnicos do programa de guitarra para o 1º grau do conservatório Escola de Artes do Governo Regional da Madeira, pág. 2.	135
Figura 48: Conteúdos técnicos do programa de 3º grau do programa para guitarra do conservatório Caslouse Gulbenkian de Braga, pág. 2.....	135
Figura 49: Conteúdos técnicos do programa de guitarra "Guitar syllabus from 2019"	136
Figura 50: Conteúdos técnicos do programa para guitarra "Guitar syllabus 2019" ...	136

Lista de tabelas

Tabela 1: Planificação dos ensaios do estágio de orquestra de guitarras do dia 19 e 20 dezembro	10
Tabela 2: Informações gerais do aluno Pedro Ferreira	16
Tabela 3: Notas das duas audições realizadas em 2020	17
Tabela 4: Quadro geral das aulas observadas e lecionadas do ano 2019/2020	18
Tabela 5: Modelo de autodeterminação (adaptado de Ryan & Deci, 2000)	59
Tabela 6: Conteúdos técnicos do 1º ao 5º grau (fonte elaboração pelo autor)	113
Tabela 7: Organização dos naipes do ensemble segundo o nível de conhecimento dos alunos	118
Tabela 8: Guitarra solista	118
Tabela 9: Motivações e limitações do projeto	132

Lista de gráficos

Gráfico 1: Localidade dos alunos	33
Gráfico 2: Idade dos alunos	33
Gráfico 3: Instrumentos que os alunos estudam	34
Gráfico 4: Frequentou aulas de iniciação na SAMP?	34
Gráfico 5: Frequentou aulas no “Berço de Artes da SAMP?	34
Gráfico 6: Disciplinas preferidas	35
Gráfico 7: Profissão que desejam desempenhar no futuro	35

Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

ESART – Escola Superior de Artes Aplicadas

SAMP – Sociedade Artística e Musical dos Pousos

ABRSM – Associated Board of the Royal Schools of Music

Bpm - Batimentos por minuto

i – Indicador da mão direita

m – Médio da mão direita

Introdução

O presente relatório foi realizado no âmbito das disciplinas “Prática de ensino supervisionada” – Parte I, e “Projeto do ensino artístico” – Parte II, do Mestrado em Ensino da Música – Instrumento e Classe de Conjunto, realizado da Escola Superior de Artes Aplicadas, em Castelo Branco.

A primeira parte do relatório inicia com a caracterização geográfica e histórica da freguesia dos Pousos e a caracterização da Escola de Música e Artes na Sociedade Artística e Musical dos Pousos (SAMP), escola onde decorreu o estágio durante o ano letivo de 2019/2020. Neste capítulo é apresentado o seu projeto educativo, a apresentação do regulamento interno, plano anual de atividades e as atividades extracurriculares realizadas durante o estágio.

Por razões de incompatibilidade de horários não foi possível comparecer à disciplina de classe de conjunto de “ensemble de guitarras”. Assim, a disciplina de classe de conjunto acompanhada ao longo do ano letivo foi a de Coro, da turma 6º A da escola parceira da instituição SAMP, a Escola Dr. Correia Mateus.

Nos pontos seguintes são apresentadas as duas disciplinas constituintes do estágio: Instrumento (Guitarra) e Classe de conjunto (Coro). A apresentação da primeira disciplina contém os objetivos gerais do 4º grau, conteúdos e critérios de avaliação. Na disciplina de Classe de Conjunto é apresentado a sua metodologia, os objetivos gerais da disciplina e critérios de avaliação. Para uma melhor contextualização e conhecimento do seu perfil, os alunos foram submetidos a um questionário.

Para finalizar a primeira parte é apresentado o quadro geral de aulas observadas e lecionadas em formato de tabela, um exemplo por período de uma aula observada e lecionada, uma reflexão final de cada disciplina, e a reflexão final sobre a Prática de Ensino Supervisionada realizada durante o ano letivo de 2019/2020.

A segunda parte do relatório contém o Projeto de Ensino Artístico intitulado “Criação de Repertório de Ensemble de Guitarras para o Ensino Básico de Música”. Divide-se em 8 pontos: “Problemática e questões de investigação”, “Objetivos e metodologias de investigação”, “Motivação”, “Papel do professor na classe de conjunto”, “Benefícios da prática de música de conjunto”, “Entrevistas”, “Programa de guitarra do 1º ao 5º grau”, “Repertório original para ensemble de guitarras”.

Nos capítulos “Problemática e questões de investigação” e “Objetivos e metodologias de investigação” são apresentadas as ideias que originaram este projeto, as questões de investigação, os objetivos e metodologias utilizadas.

Para a fundamentação teórica do trabalho, decidimos abordar temas relevantes para a música de conjunto como: a “Motivação”, “Papel do professor na classe de conjunto” e os “Benefícios da música de conjunto”. Nestes temas são tratados diversos conceitos dentro da motivação como a “Motivação intrínseca e extrínseca”, “Estado de fluxo”,

“Teoria da Autodeterminação”, “Crenças de autoeficácia”, “Autorregulação”, “Motivação intrínseca em música”, “Autoeficácia e autorregulação em música”, “Motivação na educação – Papel do professor” e o “Papel do professor de instrumento”. Ainda sobre a fundamentação teórica são tratados os capítulos: “Benefícios da música de conjunto” e o “Papel do professor na classe de conjunto”.

O tema apresentado sobre a “Criação de Repertório de Ensemble de Guitarras para o Ensino Básico de Música” pretende dar resposta a um problema encontrado ao longo da formação autor: escassez de repertório original para o ensemble de guitarras em Portugal. Por não haver material científico que corrobore a problemática, decidimos usar as entrevistas de modo a perceber qual seria a opinião de profissionais com experiência na direção deste tipo de grupo.

Neste ponto são abordadas três entrevistas com a numeração das perguntas e uma breve biografia dos entrevistados. São abordados diversos temas de relevância como, “Ensemble de guitarras ou orquestras de guitarras?”, “Aparecimento dos ensembles de guitarra”, “Benefícios de se tocar num ensemble de guitarras”, “Repertório original para ensemble de guitarra em Portugal”, “Maestro na direção do ensemble de guitarras” e no final, contém uma reflexão e conclusão sobre os temas.

Em março de 2020 foi pedido a três compositores que criassem uma obra para ensemble de guitarras com o objetivo de ser aplicado no ensino básico de música. Para a sua aplicação, o mesmo teria de estar de acordo com os conteúdos técnicos de um programa de guitarra. Enquanto as obras estavam a ser compostas pelos compositores, o autor do trabalho desenvolvia mais quatro obras sob a orientação do professor Gonçalo Lourenço, orientador deste projeto.

É a partir deste ponto que se dá a apresentação e análise do repertório de ensemble de guitarras com base no programa para guitarra. Assim, surgem os capítulos: “Programa de guitarra do 1º ao 5º grau” e “Repertório original para ensemble de guitarras”, cujo primeiro servirá de base para a avaliação da aplicabilidade do segundo. A partir de uma análise com vários parâmetros, são analisadas as obras e cada naipe das mesmas. Escolhemos os programas de guitarra ABRSM do 1º ao 5º grau para verificar a sua aplicabilidade nas dificuldades técnicas exigidas para cada grau.

Devido à crise sanitária resultante do aparecimento do vírus covid-19, todas as classes de conjunto foram suspensas ou continuaram em regime online no período de março de 2020 até ao final do ano letivo. Desta forma o nosso projeto de ensino artístico não foi aplicado durante a “Prática de Ensino Supervisionada”, que visava a apresentação das peças compostas pelos compositores, num estágio de ensemble de guitarras que iria decorrer no final do ano letivo da Escola de Artes e Música SAMP. Assim, o repertório criado para o ensemble de guitarras deixou de ter a parte de performance das peças e recolha de informação a partir da ação, e passou somente a ser avaliado de forma teórica a partir do programa mencionado.

Parte I - Prática de Ensino Supervisionada

1. Intervenientes no estágio profissional decorrido no ano letivo 2019/2020

No ano letivo 2019/2020, a Escola de Artes da Sociedade Artística e Musical dos Pousos proporcionou-nos a possibilidade de realizar o estágio profissional com o intuito de se cumprir a unidade curricular de “Prática de Ensino Supervisionada”, unidade esta que se integra no plano de estudos do Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco.

Apresentamos todos os professores envolvidos no estágio curricular e as escolas intervenientes:

Escolas intervenientes

Escola Superior de Artes Aplicadas

Sociedade Artística e Musical dos Pousos

Escola Básica e Secundária Dr. Correia Mateus

Professores da Escola Superior de Artes Aplicadas:

Professor Pedro Ladeira - Professor da unidade curricular de “Prática de Ensino Supervisionada”

Professor Doutor Miguel Carvalhinho - Professor Supervisor

Professores da Sociedade Artística e Musical dos Pousos

Professor Bruno Homem – Diretor Pedagógico da SAMP

Professor Marco Ferreira - Professor Cooperante de Instrumento

Professora Carolina Van Halderen - Professora Cooperante de Classe de Conjunto

2. Sociedade Artística e Musical dos Pousos



Figura 1: Foto da instituição - SAMP (fonte: samp.pt, acedido em maio de 2020)

2.1. Ensino

Na Escola de Artes SAMP, os alunos poderão frequentar cursos nos Regimes:

Iniciação: (ensino oficial) destina-se a alunos que frequentam a escola regular no 1º ciclo e, paralelamente, todas as aulas do currículo musical da Escola de Artes SAMP.

Articulado: (protocolo com o Agrupamento de Escolas Dr. Correia Mateus de Leiria): destina-se aos alunos que desejam prosseguir os seus estudos académicos com a componente vocacional de música. O ensino da música na Escola de Artes é articulado com o ensino regular onde os alunos são dispensados de algumas disciplinas.

Livre: Qualquer instrumento ou disciplina podem ser frequentados sem a obrigatoriedade de cumprir programas ou realizar exames.

Para além das valências mencionadas, a escola oferece também um programa dedicado à primeira infância que se intitula “Berço das Artes”.

Berço das artes

O Berço das Artes é o programa âncora da Escola de Artes e é dedicado a crianças entre as 3 semanas e os 6 anos de idade. Num ambiente em que a partilha de afetos e emoções se alarga à família e ao grupo, procura o desenvolvimento equilibrado das aptidões expressivas de cada criança, através da Música, Dança e Teatro. As sessões decorrem semanalmente durante todo o período escolar, e são conduzidas por dois profissionais de áreas distintas.

O Berço das artes é estruturado através de 7 categorias (ver figura 2):

Carmins	- 0 a 12 meses	Música e Dança
Violetas	- 12 a 24 meses	Música e Dança
Rosas	- 24 a 36 meses	Música e Dança
Azuís	- 3 anos	Música e Dança Instrumento e Teatro
Verdes	- 4 anos	Música e Dança Instrumento e Teatro
Vermelhos	- 5 anos	Formação Musical e Instrumento Teatro e/ou Dança
Piccolini	- 6 anos	Oficina Instrumental Formação Musical Teatro e/ou Dança

Figura 2: Fases do berço das artes dos 0 aos 6 anos (fonte: samp.pt, acedido em maio de 2020)

2.2. Contexto histórico

A Sociedade Artística Musical dos Pousos é uma instituição de utilidade pública que se fundou no ano de 1873. Na primeira direção da instituição destaca-se a presidência de Barão de Viamonte, que fazia parte dos partidos “Regenerador e Progressista”, uma figura importante no panorama político da época. Foi também governador civil do distrito de Leiria por duas vezes.

A SAMP tem desempenhado um papel de relevo a nível regional em algumas das suas áreas de ensino, e também pelo número significativo de artistas que dela têm saído. Na instituição destaca-se a Filarmónica, várias formações corais e instrumentais e o seu papel ativo no âmbito da Formação, Musicoterapia e Terapias Expressivas.

2.3. Projeto Educativo

O projeto educativo mais recente da Escola de Artes SAMP é constituído por doze partes, a primeira, o organigrama da SAMP com todos os seus constituintes, apresentando também toda a comunidade e local das suas instalações. Como segunda parte, temos a caracterização da freguesia, o seu forte movimento filarmónico, atividades musicais, e por todos os sectores económicos e escolas de ensino. Como terceiro ponto, temos presente os objetivos principais e os objetivos específicos. No quarto ponto, estratégias de desenvolvimento e no quinto ponto, temos a referência à conservação das bandas filarmónicas. No sexto ponto, temos a descrição de toda oferta e organização curricular da escola: “Berço das artes”, “Piccolini”, “Filarmónicos P&F”, “Ensino Preparatório”, “Ensino Básico e Secundário” e “Ensino Livre”. Como sétimo ponto temos os alunos e a sua ingressão na escola e no oitavo ponto contém as “Atividades de complemento pedagógico” que são referidas como essenciais para o crescimento da escola: formação de professores, espetáculos, concursos de alunos, cursos de férias, espetáculos multidisciplinares, visitas de estudo e intercâmbios. No nono ponto, o tema são os professores em que o objetivo a curto prazo é ter 100% dos

professores com habilitação profissional, com vínculo laboral sem termo e de horário completo. No décimo ponto temos o plano anual de atividades que deve ser realizado pelo conselho pedagógico e deve concretizar os objetivos definidos no Projeto Educativo e deve conter: formação profissional dos recursos humanos, atividades de complemento curricular, visitas de estudo, concursos, programas de concertos e outras atividades culturais e as audições finais. Como décimo primeiro ponto é apresentado o regulamento interno da escola. Este deve ser elaborado pelo conselho pedagógico, aprovado pela direção e é homologado pelo departamento do Ensino Secundário.

O projeto educativo 2017/2018 da Escola de Artes da SAMP está presente no **anexo A**.

2.4. Regulamento Interno

No ano letivo de 2019/2020, o Regulamento Interno da Escola de Artes SAMP constam os seguintes pontos: (I) – Órgãos de direção da Escola, (II) – Outras secções da escola (secretaria), (III) – Legislação em vigor (despachos e portarias referente aos cursos oficiais), (IV) – Cursos, (V) – Disciplinas e carga horária, (VI) – Participação dos pais nas aulas, (VII) – Admissão de novos alunos, (VIII) – Matrículas e marcação de horários, (IX) – Alunos, (X) – Aluguer de instrumentos, (XI) – Faltas, (XII) – Avaliação e certificação, (XIII) – Audições, (XIV) – Restrições de matrícula, (XV) – Informações, (XVI) – Atendimento aos encarregados de educação, (XVII) – Salas de estudo, (XVIII) – Duração do ano Letivo, (XIX) – Funcionários, (XX) – Pagamentos, (XXI) – Proteção de dados pessoais, (XXII) – único.

Destacamos o ponto V referente às disciplinas e carga horária. Dentro do ponto V existe a alínea 4, que se refere ao curso básico do 3º ciclo em regime articulado, onde consta a carga horária do aluno que acompanhámos durante o ano letivo:

- **90'** – Instrumento (com dois alunos ou em blocos individuais de 45').
- **100'** – Formação Musical (ou em dois blocos de 50').
- **90'** – Classe de Conjunto.
- **50'** – A atribuir pela Direção Pedagógica às disciplinas coletivas em cada ano letivo e de acordo com as necessidades de cada turma.

Ainda sobre o ponto V, destacamos a alínea número 2 que se refere às disciplinas e carga horária da turma de 2º ciclo, que acompanhámos durante este ano letivo:

- **90'** – Instrumento (com dois alunos ou em blocos individuais de 45').
- **100'** – Formação Musical (ou em dois blocos de 50').
- **100'** – Classe de conjunto (ou em dois blocos de 50').
- **50'** – A atribuir pela Direção Pedagógica às disciplinas coletivas em cada ano letivo e de acordo com as necessidades de cada turma.

2.5. Plano anual de atividades 2019/2020

No atual plano de atividades da Escola de Música de Artes SAMP temos presente vários pontos essenciais: 1.1 - as diretrizes (informações sobre os eventos); 1.2 - Eventos (datas de eventos do ano letivo) 1.3 - Datas e horas dos eventos dos pequenos artistas; 1.4 - as Audições, informações e épocas; e no ponto 1.5 - as “Sessões Berço das Artes” na Fnac.

No segundo ponto encontramos os “Recursos Humanos – Formação Profissional” contendo: seminários de professores, residências regulares, formação de professores, “2º congresso do Ensino Artístico Especializado” e a formação de professores, como por exemplo, “Músicos de fraldas”. No terceiro ponto são apresentadas as provas globais e avaliações finais, assim como as respectivas datas de realização. No quarto ponto está presente a “Criação Artística” como as atividades “Rebelde do Lapedo” e “Plasticidade Sons em Movimento”. No quinto ponto estão presentes atividades que convidem alunos a participar na escola: “Berço de Portas Abertas”, “Escola de artes de Portas Abertas”, “A Samp vai à escola” e “Seminário Piccolini”. No sétimo ponto constam os estágios de orquestra: “Estágio de Orquestra de Cordas – Interrupção de Natal”, “Estágio de Orquestra de Sopros - interrupção de Páscoa”, 30 de março a 5 de abril. No último ponto, é apresentada a calendarização de todas as atividades ao longo do ano letivo.

O plano de atividades da Escola de Artes da SAMP encontra-se no **anexo B**.

2.6. Atividades realizadas durante o estágio na Escola de Artes SAMP

2.6.1 Estágio de orquestra de guitarras

Nos dias 19 e 20 de dezembro de 2019 foi realizado o estágio de orquestra de guitarras SAMP. Este evento contou com a participação de todos os alunos da classe de guitarra e com os professores Marco Ferreira, David Ferreira e Pedro Ferreira (professor estagiário).

Os ensaios decorreram no dia 19 e 20 de dezembro com a seguinte planificação:

Tabela 1: Planificação dos ensaios do estágio de orquestra de guitarras do dia 19 e 20 dezembro

	Quinta-feira (18 de dezembro)	Sexta-feira (19 de dezembro)
10h	Ensaios em naipe + ensaios tutti	Ensaios em naipe + ensaios tutti
11h		
12h		
13h	Pausa para almoço	
14h		
15h	Ensaios em naipe + ensaios tutti	Ensaio geral
16h		
17h		
18h		Concerto – No auditório Barão de Viamonte
19h		

Peças apresentadas no concerto do estágio de orquestra de guitarras:

- *Japanese Knotweed* – Jane Bentley
- *El rossinyol* – Tradicional Catalão (arranjo: Joanathan Leathwood)
- *New world symphony* (arranjo para ensemble – Antonini Dvorak)
- *Chanson du Moyen Âge* – Francis Kleynjans
- *Silent Night* – Arr. Franz Xaver Gruber
- *Toreador Song* (Carmen Bizet) – Georges Bizet

O professor cooperante do estágio, Marco Ferreira, ofereceu-nos a oportunidade de poder dirigir a orquestra de guitarras e escolher as obras para apresentar no concerto final. Agradecemos ao professor Marco Ferreira pela oportunidade.



Figura 3: Foto tirada no primeiro dia de ensaios no dia 18 de dezembro de 2019 (elaboração pelo autor)

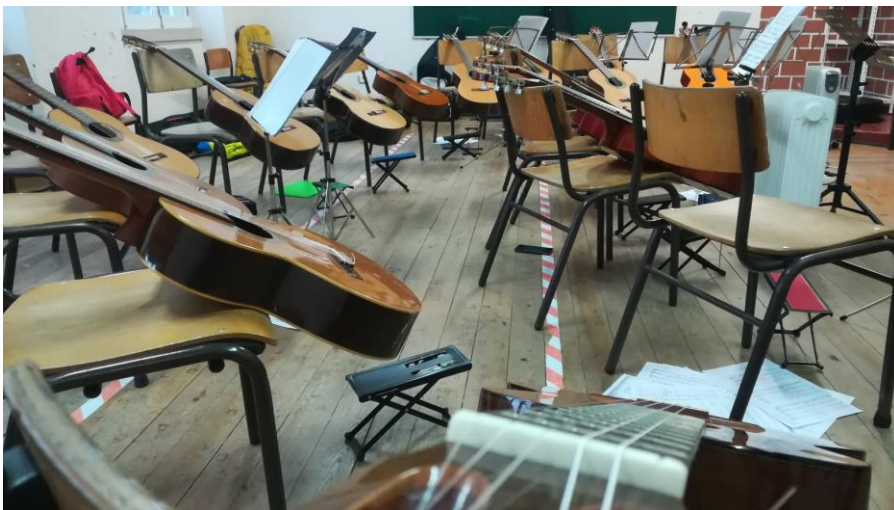


Figura 4: Foto tirada no segundo dia de ensaios no dia 19 de dezembro de 2019 (elaboração pelo autor)

2.6.2. “Recital de guitarra por Pedro Ferreira”

No dia 15 de janeiro pelas 21h, através de um pedido da direção pedagógica, realizámos na Escola de Artes SAMP, um recital de guitarra inserido na atividade “Escola de Artes SAMP de portas abertas”.

Foram interpretadas de várias épocas da história da música:

- *Tocatta (Sandy's portrait suite)* – Sergio Assad
- *Rondo III* – Dionisio Aguado
- *Policromia Vidrada* – Inés Badálo
- *Koyunbaba* – Carlo Domeniconi

O evento decorreu com um número considerável de público no auditório principal da escola – Auditório Barão de Viamonte.

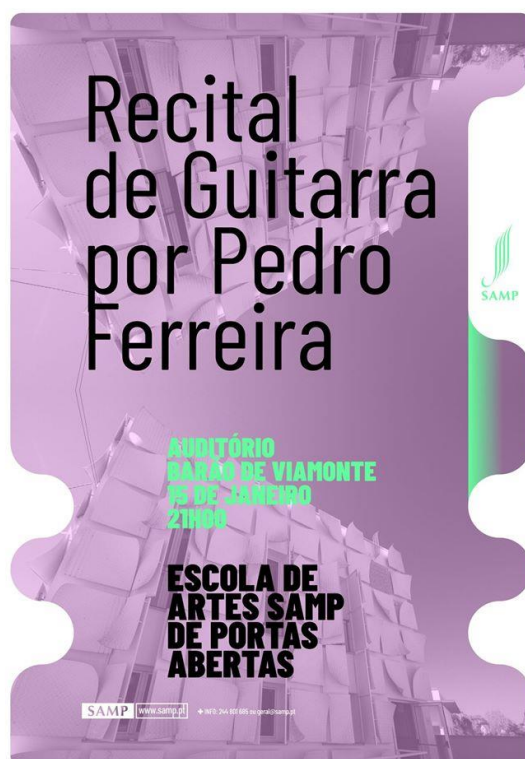


Figura 5: Cartaz de divulgação do recital (fonte samp.pt acedido em março de 2020)

2.6.3. “Loy isa goy” (Canon israelita) - arranjo com vários instrumentos



Figura 6: Faixa Musical de apoio ao estudo do canon “Loy isa goy” (elaboração pelo autor)

Como última atividade a destacar no estágio, apresentamos o arranjo do canon israelita “Loy isa goy”, realizado no dia 9 de maio de 2020. Este arranjo foi realizado como material de estudo do coro do 6º A da Escola Básica Dr. Correia Mateus.

O arranjo pode ser ouvido no link: “https://www.youtube.com/watch?v=7v_md1-EyPw&fbclid=IwAR0mgErpQf_s9whgqMVblRf6CIhT0ljU7ZoZSwEGB_4XaxjB_f4Ca0-f5wo”.

3. Disciplina de Guitarra (4º grau)

3.1. Objetivos gerais (4º grau):

No currículo do 4º grau de guitarra da Escola de Música da SAMP, constam os seguintes objetivos gerais:

- Domínio técnico/musical em todas as posições;
- Domínio nas mudanças de posição;
- Domínio em tocar em várias notas em simultâneo, melodia e acompanhamento;
- Realização de técnicas de digitações de mão direita e esquerda, fraseados e dinâmicas.

3.2. Conteúdos

Escalas:

-No mínimo três escalas menores (Naturais, harmónicas, melódicas), com duas ou 3 oitavas;

-No mínimo três escalas maiores com duas ou 3 oitavas;

-Escala Cromática com duas ou 3 oitavas.

Acordes:

-Estudo de vários acordes: maiores, menores, diminutos e aumentados;

-Exercícios: Exercícios de arpejos (mão direita), Exercícios de ligados descendentes e ascendentes.

-Exercícios de mudança de posição;

-Exercícios de trilo e tremolo com diferentes digitações da mão direita.

Repertório:

-Uma peça de época barroca ou renascentista;

-Uma peça de época clássica;

-Uma peça do séc. XX;

-Uma peça obrigatória;

-Um a seis estudos;

Peças (sugestões):

-Lobos, Heitor Villa – *Prelúdio nº4*;

-Tárrega, Francisco – *Lágrima*;

- Poulenc, Francis – *Sarabande*;

- Sanz, Gaspar – *Pavanes e Espanoleta*.

Estudos (sugestões):

-Aguado, Dionísio – *Studi pert Chitarra* (Suvini Zerboni) – Nº43, 45, 49;

-Brouwer, Leo – *Estudos Sencillos* (Max Esching) – III, VII, IX, X, XI, XIII;

3.3. Critérios de avaliação (Avaliação contínua):

- Assiduidade: 5%
- Comportamento: 10%
- Interesse e Motivação: 10%
- Realização do Trabalho de Casa: 25%
- Evolução no Período da Aula: 25%
- Capacidade de Memorização de Peças: 5%
- Capacidade de Leitura Musical: 15%
- Participação em Atividades da Escola: 5%

Nota: todos os alunos terão que participar pelo menos numa audição por período.

A nota final é obtida através da média entre a Avaliação Contínua dos três períodos **(50%)** e a Prova de Passagem **(50%)**.

4. Aluno de Instrumento

4.1. Perfil do aluno

Tabela 2: Informações gerais do aluno Pedro Ferreira

Nome:	A
Idade:	14
Freguesia:	Leiria, Pousos
Grau:	4º grau, 8º ano
Horário da aula de guitarra:	14h30m

Com o intuito de conhecer melhor o perfil do aluno da disciplina de guitarra, realizámos um inquérito online. O aluno “A” tem 14 anos, vive nos Pousos e frequenta o 4º grau do ensino básico de música. Não participou nas aulas do “Berço das Artes”, mas fez a iniciação de guitarra. Quando confrontado com a questão “De 0 a 10 classifica o teu gosto pela música”, este colocou 7.

Ao longo do ano foi um aluno que teve bastantes variações na sua produtividade. Durante os primeiros meses, foi um aluno que não esteve muito bem: o seu estudo foi bastante fraco e só se empenhou realmente na semana antes da 1ª audição, justifica-se desse modo obtenção de negativa no primeiro período.

Entendendo que o aluno teve problemas técnicos de guitarra ao longo do ano, decidimos colocar esta questão no inquérito: “Consideras o estudo das escalas e exercícios técnicos importantes para o estudo do instrumento? Justifica a tua resposta.” Perante isto o aluno escreveu “Sim, pois melhora as nossas capacidades e a nossa memória na posição das notas”. Tendo em conta esta resposta podemos concluir o seguinte: o aluno dá valor às escalas e à técnica, mas no final apenas escreve “posição das notas” o que revela que a atenção do aluno relativamente às escalas e aos exercícios técnicos é unicamente na mão esquerda.

Na questão seguinte: “Há 5 anos que estudas música. Conta-nos, pelo menos, 3 acontecimentos musicais (concertos, audições, visitas de estudo...) que te marcaram.”, procurámos fazer com que o aluno recordasse bons momentos durante a sua aprendizagem musical. As respostas foram as seguintes:

“Poder estar numa orquestra a tocar com outras pessoas.”
 “Quando mudei de guitarra fiquei mesmo muito contente”
 “Não conseguir ir a nenhum estágio porque tinha o pulso partido foi talvez o mais marcante pois gostava de experimentar!!!”

Figura 7 - Respostas do aluno A ao questionário (Elaboração pelo autor)

Perante estas respostas concluímos que a maioria das boas experiências do aluno foi na classe de conjunto e não nas aulas individuais.

Passamos a descrever as suas notas durante os dois períodos de avaliação:

Tabela 3: Notas das duas audições realizadas em 2020

	29 de novembro de 2019	19 de fevereiro de 2020
Notas das audições	2 +	4 -

4.2. Peças e escalas abordadas ao longo do ano

Peças:

- Nostalgia* – Cesar Hartoc
- Estudo nº VI* – Leo Brouwer
- Minuet em Sol Maior* – Bach

Escalas:

- Lá Maior;
- Si menor natural;
- Si menor Harmónica;
- Mi Maior.

5. Quadro geral de aulas observadas e lecionadas - aluno de instrumento

Tabela 4: Quadro geral das aulas observadas e lecionadas do ano 2019/2020

Nº de aula	Data	Tipo de intervenção	Sumário
1º período			
1	3/10/19	Observada	Estudo nº II e III de Leo Brouwer
2	9/10/19	Observada	Escala de Lá maior e Nostalgia – Cesar Hartoc
3	16/10/19	Observada	Escala de Lá maior e Nostalgia – Cesar Hartoc
4	30/10/19	Observada	Escala de Lá maior e Nostalgia – Cesar Hartoc
5	20/11/19	Observada	Escala de Lá maior e Nostalgia – Cesar Hartoc e preparação para a audição
6	27/11/19	Observada	Preparação para a audição
7	04/11/19	Lecionada	Leitura à 1ª vista, Arpejos de mão direita, Leitura da obra: Andante em Dó Maior – Fernando Sor
8	11/12/19	Observada	Exercícios de mão direita – Abel Carlevaro
2º período			
9	08/01/20	Observada	Escala de Lá maior e estudo nº VI – Leo Brouwer
10	15/01/20	Observada	Leitura à 1ª vista e estudo nº VI – Leo Brouwer
11	22/01/20	Observada	Escala de Mi Maior e Estudo nº VI – Leo Brouwer
12	29/01/20	Lecionada	Arpejos de mão direita Estudo nº VI – Leo Brouwer
13	04/02/20	Observada	Escala de si menor natural, improviso em si menor natural e estudo nº VI de Leo Brouwer
14	12/02/20	Observada	Leitura à 1ª vista, Escala de Si menor e estudo nº VI de Leo Brouwer
15	19/02/20	Lecionada	Arpejos de cordas soltas. Estudo nº VI (Preparação para a audição)

16	11/03/20	Observada	Leitura da obra “Minueto em Sol Maior” de Bach
3º período			
17	15/04/20	Observada	Escala de Si menor e Minueto em Sol Maior de Bach
18	22/04/20	Observada	Escala de Si menor e Minueto em Sol Maior de Bach
19	29/04/20	Observada	Escala de Si menor e Minueto em Sol Maior de Bach
20	6/05/20	Lecionada (com a presença do professor supervisor)	Escala de Lá maior e Minueto em Sol Maior de Bach
21	13/05/20	Observada	Avaliação do 3º período, Escolha de escalas e das peças para a prova
22	20/06/20	Observada	Informações sobre a prova final, preparação para a prova final
23	06/06/20	Lecionada (com a presença do professor supervisor)	Escala de Lá Maior, si menor natural e si menor harmónica. Nostalgia – Cesar Hartoc
24	17/06/20	Observada	Análise da prova final
25	24/06/20	Observada	Escolha da peça para estudar nas férias e autoavaliação final

6. Relatórios de aula, planificações e reflexões do aluno de Instrumento

6.1. Exemplo de aula observada - 1º período

Aula nº 1 (3/10/19)

Tipo de aula: Observada

Sumário: Estudo nº II e nº III de Leo Brouwer

Relatório de aula

Recursos Pedagógicos	Conteúdos	Estratégias/ Metodologias	Dificuldades	Observações
Informativo	Audição de Guitarra	A aula começou com o aviso por parte do professor que o aluno iria participar num evento partilhado pelas escolas SAMP e o Orfeão de Leiria no dia 5 de outubro de 2019. Este evento visa a participação de alunos de música nas várias partes da cidade.	Nada a acrescentar.	Nada a acrescentar.
Estudo nº II – Leo Brouwer	Revisão de digitações, dinâmicas, postura da mão direita.	O professor procurou ajudar o aluno na postura correta da mão direita. De seguida reviu dinâmicas e as digitações.	O aluno revelou alguns problemas na posição da mão direita.	Nada a acrescentar.
Estudo nº III – Leo Brouwer	Ritmo, postura da mão direita, interpretação e dinâmicas.	O professor ajudou o aluno a nível do ritmo e exemplificou a interpretação da peça. Demonstrou ao aluno as dinâmicas da peça assim como soluções de exercícios para melhorar a mão direita.	O aluno revelou alguma dificuldade na posição da mão direita e no ritmo geral da obra.	Nada a acrescentar.

6.2. Exemplo de aula lecionada - 1º período

Aula nº 7 (04/11/19)

Tipo de aula: Lecionada

Sumário: Leitura à 1ª vista, arpejos de mão direita e leitura da obra: Andante em Dó Maior - Sor.

Planificação:

Recursos Pedagógicos	Objetivos	Conteúdos	Estratégias/ Metodologias	Tempo previsto	Materiais e recursos	Avaliação
Leitura à primeira vista ABRSM (1-8 grade)	Melhorar a leitura	Leitura de excertos	- Antecipação de leitura visual - Observar as mudanças de posição e tonalidade.	10	- Guitarra - Pedal - Estante - Lápis	Avaliação por observação direta
Hubert Kappel – Arpejos	Melhorar a técnica	Posição da mão direita	- Fazer os arpejos focando a atenção exclusivamente na mão direita - Observar o ataque dos dedos da mão direita.	15'		
Andante em Dó Maior - Sor	Ler a obra	Digitações	- Contextualização - Estabelecer digitações	25'		

Relatório de aula:

Recursos Pedagógicos	Conteúdos	Estratégias/ Metodologias	Dificuldades	Observações
Leitura à primeira vista ABRSM (1-8 grade)	Leitura à 1ª vista.	Com vários exemplos do livro, o professor procurou dar dicas ao aluno para uma leitura mais eficaz e rápida. A importância de antever todos os pormenores foi o foco principal.	O aluno apresentou facilidade na execução de leituras à 1ª vista dos graus 1-2. No entanto para leituras de 3 e 4º grau, demonstrou dificuldades na execução de ritmos e ao nível espacial do braço da guitarra.	Apesar da fraca leitura recorrente, com as dicas do professor, o aluno conseguiu melhorar a sua leitura.
Hubert Kappel - Arpejos	Postura, Posição e ataque da mão direita	Recolhendo alguns arpejos simples do livro, o professor procurou ajudar o aluno na postura, posição e ataque da mão direita.	O aluno não revelou dificuldades na execução dos arpejos.	Nada a acrescentar.
Andante em Dó Maior - Sor	Leitura da obra	Com os exemplos anteriores o professor procurou ajudar o aluno na leitura dos primeiros compassos da obra procurando oferecer algumas ideias relativamente ao estilo de Sor.	Nada a acrescentar.	Nada acrescentar.

Reflexão da aula:

Relativamente à primeira aula que demos ao aluno A, julgamos ter ido ao encontro dos problemas essenciais: fraca leitura e má posição da mão direita. Escolhemos um livro de leitura à primeira vista apresentando exercícios bastante progressivos na leitura, e usámos alguns arpejos simples para melhorar a posição da mão direita. Sendo a primeira aula da nova peça do Andante em Dó Maior de Fernando Sor, oferecemos algumas ideias de interpretação assim como algumas digitações.

6.3. Exemplo de aula observada - 2º período

Aula nº 9 (08/01/20)

Tipo de aula: Observada

Sumário: Estudo nº6 – Leo Brouwer

Relatório de aula:

Recursos Pedagógicos	Conteúdos	Estratégias/ Metodologias	Dificuldades	Observações
Livro de escalas trinity – Si menor	Posição dos dedos da mão esquerda, posição do pulso e antecipação.	O professor ajudou o aluno na execução da escala de Si menor procurando assim uma boa posição de mão esquerda. A pedido do professor o aluno executou cada nota em tercina.	O aluno revelou dificuldades na posição dos dedos da mão esquerda.	Nada a acrescentar.
Estudo nr.6 – Leo Brouwer	Leitura da obra, ritmo e digitações.	O professor procurou ajudar o aluno na leitura da obra, e a estabelecer digitações.	Nada a acrescentar.	Nada a acrescentar

6.4. Exemplo de aula lecionada - 2º período

Aula nº 12 (29/01/20)

Tipo de aula: Lecionada

Sumário: Arpejos de mão direita e estudo nº VI – Leo Brouwer.

Planificação:

Recursos Pedagógicos	Objetivos	Conteúdos	Estratégias/ Metodologias	Tempo previsto	Materiais e recursos	Avaliação
Hubert Kappel – Arpejos pág. 54 e 56	Melhorar o ataque e posição da mão direita	Posição da mão direita	- Fazer os arpejos focando a atenção exclusivamente na mão direita;	15'	- Guitarra - Pedal - Estante - Lápis	Avaliação por observação direta
Estudo nº 6 – Leo Brouwer	Interpretação	Musicalidade, Harmonia	- Percurso harmónico da obra; - Nuances de dinâmicas; - Estrutura; - Estabelecimento de digitações.	30'		

Relatório de aula:

Recursos Pedagógicos	Conteúdos	Estratégias/ Metodologias	Dificuldades	Observações
Hubert Kappel - Arpejos	Postura, posição das mãos, ataque da mão direita e antecipação	Retirando alguns arpejos simples do livro, o professor procurou ajudar o aluno na postura, posição e ataque da mão direita.	O aluno não revelou dificuldades na execução dos arpejos.	Nada a apresentar
Estudo nº 6- Leo Brouwer	Leitura da obra e interpretação.	O professor deu algumas dicas importantes para a elaboração da obra. Contextualização histórica do compositor, objetivo do estudo e exercícios para mão direita.	Nada a apresentar	Nada a apresentar

Reflexão:

Apesar da segunda aula lecionada ter sido mais simples ao nível da estrutura, continuámos a estabelecer as prioridades a trabalhar com o aluno. O primeiro deles foi posição da mão direita e melhoria na sua capacidade leitura. Como o aluno já tinha iniciado a leitura da obra, tomámos a liberdade de lhe dar alguns conhecimentos sobre a conceção da obra não dando prioridade, desta vez, a melhorar a sua leitura à primeira vista.

6.5. Exemplo de aula observada - 3º período

Aula nº 17 (15/04/20)

Tipo de aula: Observada

Sumário: Escala de Si menor e Minueto em Sol Maior de Bach

Relatório de aula:

Recursos Pedagógicos	Conteúdos	Estratégias/ Metodologias	Dificuldades	Observações
Plataforma: Hangout da Google	Nada a apresentar	Nada a apresentar	Nada a apresentar	1ª aula via internet devido ao surto de covid-19 pelo mundo
Livro de escalas trinity: Escala de Si menor natural	Posição da mão esquerda e digitação	O professor primeiramente demonstrou a escala. De seguida ajudou o aluno na posição correta da mão esquerda assim como nas digitações.	Nada a apresentar	Nada a apresentar
Minueto em Sol maior - Bach	Leitura, digitações	O aluno realizou alguns compassos da primeira parte da obra. De Seguida o professor ajudou o aluno na realização das digitações para a primeira parte da obra.	Nada a apresentar	Nada a apresentar

6.6. Exemplo de aula lecionada - 3º período

Aula nº 20 (6/05/20)

Tipo de aula: Dada pelo professor de estágio com a presença do professor supervisor

Sumário: Escala de lá maior, estudo nº VI – Leo Brouwer e “Minueto em Sol Maior de Bach”

Planificação:

Recursos Pedagógicos	Objetivos	Conteúdos	Estratégias/ Metodologias	Tempo previsto	Materiais e recursos	Avaliação
Trinity – Escala de lá maior	Melhorar a escala de lá maior	Musicalidade, Leitura, Expressividade	- Começar cordas soltas; - Usar meia-escala; - Usar o ritmo semínima na tônica;	10'	- Guitarra - Pedal - Estante - Lápis	Avaliação por observação direta
Estudo nº 6 – Leo Brouwer	Interpretação	Musicalidade, Harmonia	- Percurso harmónico da obra; - Nuances de dinâmica; - Estrutura; - Estabelecimento de digitações.	20'		
Minueto em sol maior de Bach	Interpretação	Musicalidade, Harmonia	- Percurso harmónico da obra; - Nuances de dinâmica; - Estrutura; - Estabelecimento de digitações.	15'		

Relatório de aula:

Recursos Pedagógicos	Conteúdos	Estratégias/ Metodologias	Dificuldades	Observações
Plataforma: Hangout da Google	Nada a apresentar	Nada a apresentar	Nada a apresentar	4ª aula via internet devido ao surto de covid-19 pelo mundo
Escala de Lá Maior	Posição de mão esquerda, digitações.	Foram revistas as posições das duas mãos e a revisão de algumas digitações. De seguida o professor usou a escala para fazer vários ritmos para aumentar a sua expressividade	Nada a apresentar	Nada a apresentar
Estudo nº6 – Leo Brouwer	Interpretação e digitações	Foram aplicadas algumas ideias de interpretação da obra, nomeadamente o estabelecimento da sua estrutura. Foram também revistas algumas digitações na mão direita e na mão esquerda.	Nada a apresentar	Nada a apresentar.
Minuet em Sol Maior de Bach	Interpretação e digitações	O aluno executou a primeira parte da obra com alguma fluidez. Foram revistos alguns aspetos do próprio compasso 3/4, tendo como foco os tempos fortes. De seguida foram revistas algumas digitações da mão direita.	Nada a apresentar	Nada a apresentar

Reflexão:

Apesar das dificuldades eminentes das aulas via internet, como falhas de internet e problemas com a conexão no *Zoom*. Procurámos ajudar o aluno nos problemas de falhas na técnica e interpretação. Começámos a aula com a escala de lá maior com alguns ritmos não habituais para o aluno. Com isso, tentámos criar nuances de dinâmica nas escalas para melhorar a sua expressividade e musicalidade.

Foram aplicadas algumas ideias de interpretação da obra, assim como foram revistas algumas digitações. De seguida o aluno tocou a primeira parte do “Minuet em Sol Maior” e foram apresentadas algumas ideias de interpretação assim as acentuações naturais do próprio compasso 3/4. Julgamos ter atingido os objetivos propostos.

7. Reflexão final - aluno de Instrumento

Ao longo do ano letivo 2019/2020 acompanhámos o aluno A nas aulas de guitarra individuais fazendo um total de 24 aulas durante os 3 períodos. As aulas foram assistidas nas instalações da SAMP, e a partir de março em regime online.

Nas aulas lecionadas tentámos ir ao encontro das dificuldades do aluno: fraca leitura, má posição da mão direita e dificuldades interpretativas. A partir do material de leitura à primeira vista e de exercícios tentámos colmatar esse problema.

A crítica do professor supervisor à nossa prestação nas aulas lecionadas foi relativa à comunicação. A comunicação em geral foi realizada de forma muito rápida e desse modo as ideias, por vezes, não muito claras. A partir da crítica, fomos tentando melhorar ao longo do ano.

Consideramos que foi um ano letivo pouco positivo nos primeiros dois períodos, e melhor no último período para o aluno A. Pois começou com negativa no primeiro momento de avaliação, e terminou o ano letivo com 4.

Pensamos que este aluno poderia ter-se empenhando mais no seu estudo diário. Muitas foram as aulas durante do ano sem produtividade devido à falta de estudo do aluno, mesmo em algumas aulas que aconteciam antes das audições.

8. Disciplina de Classe de Conjunto

A Escola de Artes SAMP contempla as seguintes modalidades de Classe de Conjunto: Classe de Coro, Grupos Instrumental, Música de Câmara, Banda Filarmónica, Coro SAMP, Orquestra SwingSamp e Coro de Câmara.

Cada classe de conjunto pode ter o seu próprio regulamento em função dos seus objetivos. A carga horária mínima é de uma hora semanal, podendo ir até quatro horas semanais. Nas classes de conjunto da Banda Filarmónica, Coro Samp e Coro de Câmara, é possível ter cargas horárias e regimes de trabalho adaptados a cada um dos projetos.

8.1. Metodologia

O objetivo primordial de classe conjunto é oferecer ao aluno uma formação musical estável com um plano de trabalho agendado para cumprir um número definido de apresentações públicas em audições ou concertos. Dependendo das classes, é possível encontrar diversos níveis dentro do mesmo grupo musical.

O aluno é convidado a integrar um grupo de música de câmara, grande ou pequeno e durante as primeiras aulas é definido, escolha do repertório, e os objetivos para esse ano letivo. É durante o processo normal de ensaio que o professor vai oferecendo todo o conjunto de regras e técnicas inerentes à Música de Conjunto.

8.2. Objetivos gerais

- Desenvolver noções elementares de música de conjunto;
- Iniciar os alunos nas dinâmicas do trabalho musical em grupo;
- Apresentar e desenvolver a problemática da afinação;
- Iniciar regras básicas de tocar sob direção;
- Promover o interesse pela escolha do repertório;
- Promover hábitos de ensaio;
- Proporcionar realizações que motivem os alunos para o estudo e conhecimento do repertório;
- Desenvolver a capacidade de compreender e reagir à direção do maestro;
- Desenvolver o domínio de técnica vocal;
- Promover os principais géneros e formações musicais de conjunto;
- Contribuir para o desenvolvimento das capacidades expressivas dos intérpretes;

- Proporcionar um conhecimento de outros instrumentos, que não os tocados pelo aluno;
- Proporcionar aos alunos a realização de grandes obras que envolvam o maior número possível de classes;
- Proporcionar a apresentação pública do trabalho desenvolvido na Escola de Artes;
- Reforçar o espírito de grupo entre todos os agrupamentos de instituição.

8.3. Objetivos específicos

Classe de coro: As classes de coro são constituídas por um máximo de 20 alunos e têm o objetivo de proporcionar a prática de música vocal como elemento estruturante da formação de qualquer instrumentista e a produção de programas corais/instrumentais com repertório de referência.

Coro de Câmara: O coro de câmara tem como objetivo proporcionar aos alunos interessados o desenvolvimento de repertório coral de maior exigência. O número máximo de elementos é definido pelo maestro.

Banda Filarmónica: Este grupo tem como objetivo proporcionar aos alunos a realização de repertório específico para orquestra de sopros. Serve igualmente para proporcionar aos alunos interessados uma temporada de atividades musicais regulares ao longo do ano.

Grupo instrumental: Destina-se a alunos com idades e níveis heterogêneos. Neste grupo toca-se maioritariamente obras escritas ou adaptadas do professor para a classe.

Música de câmara: Recebe alunos com nível técnico e musical avançado, em duo ou trio outras formações, interpretando assim repertório específico para cada formação.

Orquestra SwingSamp: A OSS é um agrupamento residente SAMP em forma de Big-Band, e dedica-se exclusivamente ao Swing e Jazz em geral. Recebe alunos de nível avançado e esta sujeito a regulamento próprio.

8.4. Critérios de avaliação da disciplina de classe de conjunto

A avaliação na disciplina de classe de conjunto é realizada da seguinte forma:

NF = Nota Final

P1 = Nota do 1º período

P2 = Nota do 2º período

AC= Avaliação Contínua

(Seguindo a legislação em vigor, a SAMP não realiza prova de passagem).

Fórmula a aplicar na avaliação de cada aluno:

$$NF = \frac{P1 + P2 + AC}{3}$$

Figura 8 - Fórmula de avaliação

9. Turma de classe de conjunto - 6º A

9.1. Perfil da turma do 2º grau (6º A):

O estágio foi realizado na turma do 6º A na Escola Básica de 2º e 3º ciclos Dr. Correia Mateus, durante o ano letivo 2019/2020 às segundas-feiras das 14h30m às 15h15m.

Com o intuito de ampliar o nosso conhecimento individual do perfil dos alunos, os mesmos foram submetidos a um inquérito.

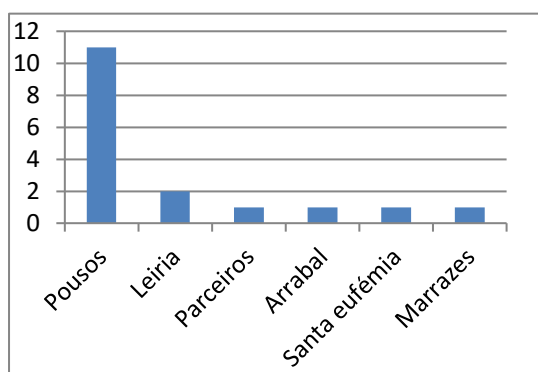


Gráfico 1: Localidade dos alunos

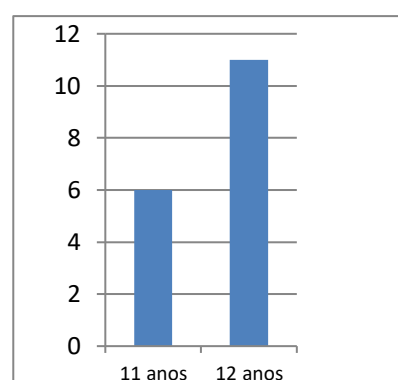


Gráfico 2: Idade dos alunos

Como podemos observar nos gráficos da página anterior, as idades dos alunos variam entre os 11 anos e os 12 anos, e vivem maioritariamente nos Pousos, local onde se situa a SAMP.

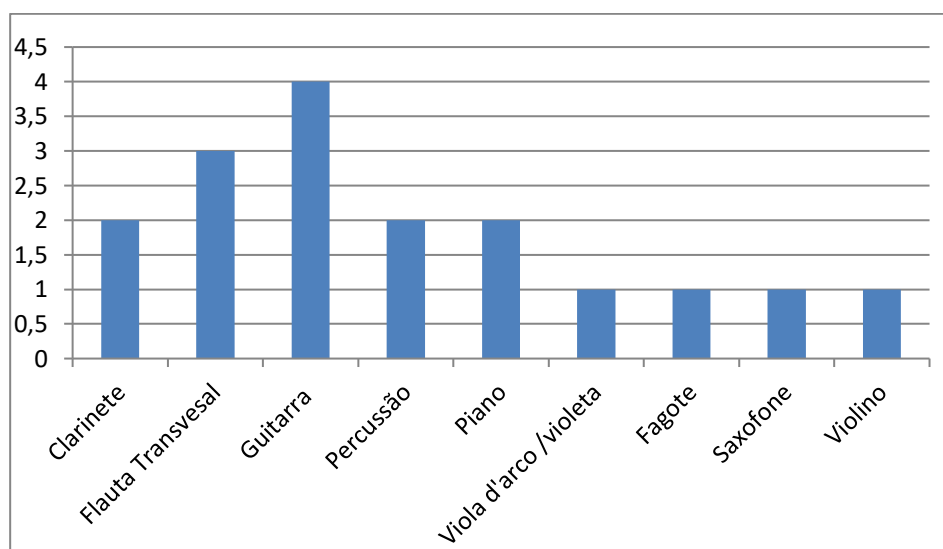


Gráfico 3: Instrumentos que os alunos estudam

No gráfico acima observamos que as classes de instrumentos predominantes são as classes de guitarra e flauta transversal, ainda assim, considera-se que existe variedade de instrumentos na turma.

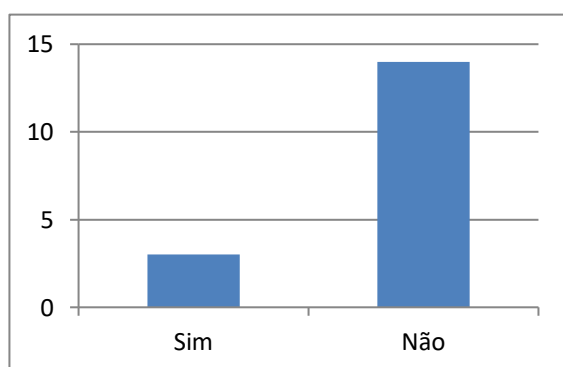


Gráfico 2: Frequentou aulas de iniciação na SAMP?

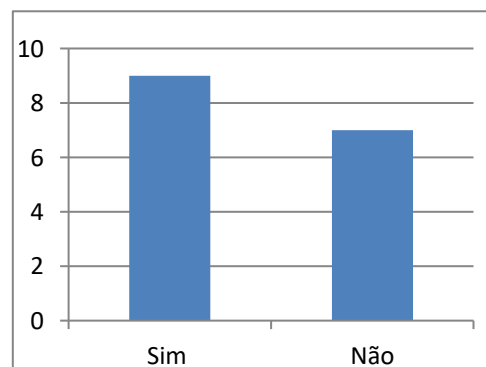


Gráfico 5: Frequentou aulas no "Berço de Artes da SAMP?

Às perguntas “Frequentou aulas de iniciação na SAMP” ou “Frequentou o berço das artes SAMP?” fica claro que os alunos desta turma frequentaram em maior número a iniciação do que o Berço de Artes SAMP.

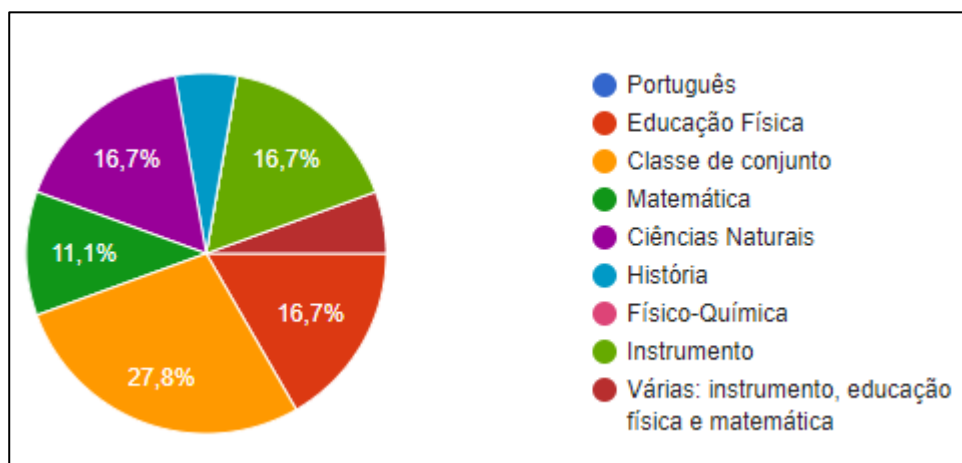


Gráfico 6: Disciplinas preferidas

Nota: a disciplina de “História” e “Várias” têm 5,6% cada, ou seja, apenas um voto para cada.

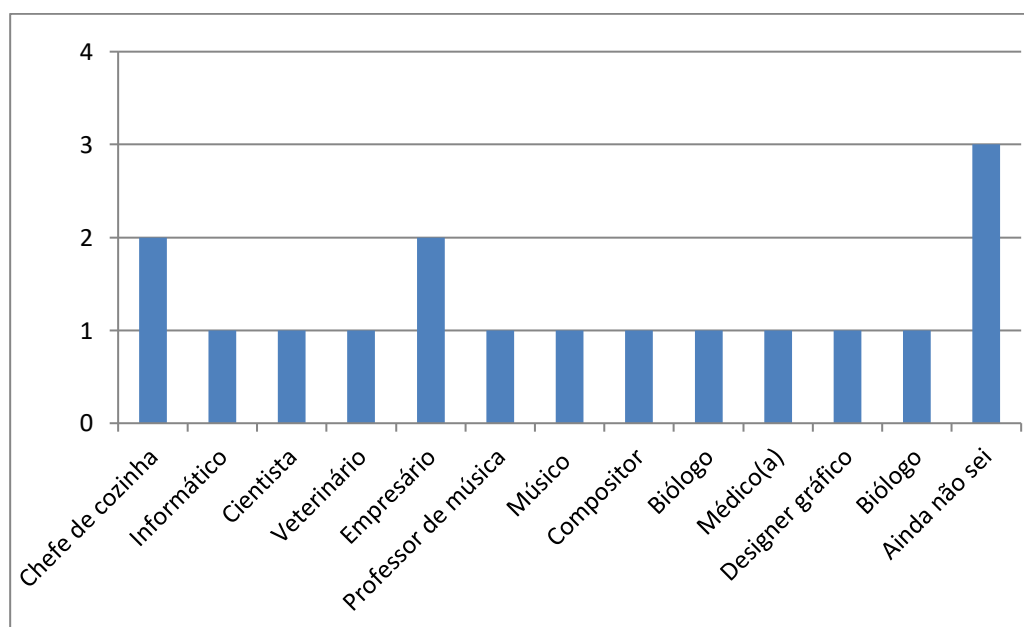


Gráfico 7: Profissão que desejam desempenhar no futuro

Ao longo do ano letivo apercebemo-nos da vontade e do interesse que os alunos tinham pela disciplina de classe de conjunto, por isso quando realizámos o inquérito já prevíamos os resultados parecidos aos gráficos acima.

Saliento a disciplina de classe de conjunto como a favorita entre os mesmos para além das profissões escolhidas como compositor, músico e professor de música.

Questão: “Na tua opinião, o ensino à distância é uma boa opção para o futuro? Justifica a tua resposta.”

Perante a situação dos problemas de saúde pública que afetaram o mundo no último ano e a mudança radical que houve no ensino, decidimos dedicar a última pergunta à opinião dos alunos sobre o ensino à distância.

Quando confrontados com esta pergunta, os alunos não hesitaram na sua maioria em criticar o tipo de ensino que foi aplicado. Passo a descrever os pontos mais relevantes na opinião deles:

- Falta de contacto com os professores e os amigos;
- Falta da supervisão por parte do professor durante aula;
- Dificuldade de aprendizagem e dúvidas tiradas maioritariamente pelo *chat*;
- Falta de produtividade durante a aula;
- Problemas de internet recorrentes.

Com estas respostas ficam claros os problemas inerentes ao ensino à distância. Estes problemas agravam-se quando as disciplinas são de música. No caso da disciplina de coro, esses problemas são notórios, pois ainda não é possível cantar em tempo real com a tecnologia existente.

10. Quadro geral de aulas observadas e lecionadas - turma de Classe Conjunto

Nº de aula	Data	Tipo de intervenção	Sumário
1º período			
1	07/10/19	Observada	I wanna sing, The first noel e This little light of mine
2	21/10/19	Observada	Aula de avaliação
3	11/11/19	Observada	I wanna sing e the first noel
4	04/11/19	Observada	This little light of mine
5	09/11/19	Observada	Ubi caritas
6	25/11/19	Lecionada - Substituição	Ubi caritas, This little light of mine e the first noel
7	2/12/19	Lecionada	Ubi caritas, this little light of mine e the first noel
8	09/12/19	Observada	Coreografia da Música "this little light of mine"
2º período			
9	06/01/20	Observada	Leitura da obra: "Sarasponda"
10	13/01/20	Observada	Interpretação da peça: "Sarasponda"
11	20/01/20	Observada	Leitura da obra: "Cirandeiro"
12	27/01/20	Observada	Interpretação da obra: "Cirandeiro"
	13/02/20	Observada	Atividade musical no infantário
13	17/02/20	Observada	Leitura da obra: "I'll make the difference"
14	02/03/20	Observada	Interpretação da obra: "I'll make the difference"
15	9/03/20	Observada	Autoavaliação
16	16/03/2020 - 18/03/2020)	Não houve aula (suspensão das aulas em Portugal devido ao surto de covid-19)	Tarefa semanal: Análise dos vídeos sobre as particularidades da voz.

3º período			
17	20/04/20	Observada	Canon: “Loy isa goy” (tradicional israelita)
18	27/04/20	Observada	Canon: “Loy isa goy” (tradicional israelita)
19	04/05/20	Observada	Canon: “Loy isa goy” e “ <u>Shallom</u> ”
20	11/05/20	Lecionada (com a presença do professor supervisor)	Canon: “Loy isa goy” (tradicional israelita)
21	18/05/20	Observada	Aula de avaliação
22	1/06/20	Observada	“Make tume papa” (canon africano)
23	08/06/20	Observada	“Make tume papa” (canon africano)
24	15/06/20	Observada	Make tume papa” (canon africano)
25	22/06/20	Observada	Autoavaliação

11. Relatórios das aulas observadas, planificações e reflexões

11.1. Exemplo de aula observada - 1º período

Data: Aula nº1 (07/10/19)

Tipo de aula: Observada

Sumário: “I wanna sing”, “The first noel” e “This little Light of mine”.

Relatório de aula:

Recursos Pedagógicos	Conteúdos	Estratégias/ Metodologias	Dificuldades	Observações
Exercícios de técnica vocal	Exercícios de descontração muscular	Descontração dos membros inferiores e superiores; Massagem dos músculos inerentes à prática do canto (Pescoço, ombros e bochechas); Descontração da língua e lábios.	Nenhuma dificuldade relevante.	Os alunos mostraram-se bastante atentos às explicações da professora relativamente à importância do aquecimento.
	Exercícios de ativação do diafragma, respiração e vocalizos	Inspiração, sustentação e expiração com diferentes durações e consoantes; Utilização de diferentes intervalos com a boca fechada.	Nenhuma dificuldade relevante.	

"I wanna sing"	Afinação e Expressividade	Linhas melódicas de cada voz; Expressividade; Ensaio de cada naipe individualmente	Alguns alunos tiveram dificuldade na execução de entradas sucessivas do <i>canon</i> .	Nada a apresentar.
Leitura: "The first noel"	Texto e Interpretação	Ensaio da letra por cada voz; Interpretação da 1ª parte da peça;	Nenhuma dificuldade relevante.	Os alunos revelaram bastante entusiasmo pela nova peça.
"This little line of mine"	Texto	Ensaio da letra por cada voz.	Nenhuma dificuldade relevante.	Alguns alunos revelaram dificuldade no inglês.

11.2. Exemplo de aula lecionada - 1º período

Aula nº7 (2/12/19)

Tipo de aula: Lecionada.

Sumário: “Ubi caritas”, “This little light of mine”, “the first noel”

Planificação:

Recursos Pedagógicos	Objetivos	Conteúdos	Estratégias/ Metodologias	Tempo previsto	Materiais e recursos	Avaliação
Exercícios de técnica vocal	Melhor o som do grupo e individualmente	Exercícios de descontração muscular	Descontração dos membros inferiores e superiores; Massagem dos músculos inerentes à prática do canto (Pescoço, ombros e bochechas; Descontração da língua e lábios;	15'	- Dossier de partituras - Lápis e borracha	Avaliação por observação direta
		Exercícios de ativação do diafragma, respiração e vocalizos	Inspiração, sustentação e expiração com diferentes durações e consoantes; Utilização de diferentes intervalos com a boca fechada. Ativação do diafragma.			
“Ubi caritas”	Melhorar a interpretação	Afinação, Musicalidade e texto	Importância da vogal aberta para não cair a afinação – exemplificar. Trabalhar as inflexões melódicas criando assim nuances de dinâmica. Isolar o texto.	15'		

"This little light of mine"	Melhorar a interpretação	Passagem, Afinação,	Rever partes de afinação dos <i>divisis</i> da segunda parte da obra retirando o texto.	15'		
------------------------------------	--------------------------	---------------------	---	-----	--	--

Relatório de aula:

Recursos Pedagógicos	Conteúdos	Estratégias/ Metodologias	Dificuldades	Observações
Exercícios de técnica vocal	Exercícios de descontração muscular	Descontração dos membros inferiores e superiores; Massagem dos músculos inerentes à prática do canto (Pescoço, ombros e bochechas; Descontração da língua e lábios;	Nenhuma dificuldade relevante.	Nenhuma observação relevante.
	Exercícios de ativação do diafragma, respiração e vocalizos	Inspiração, sustentação e expiração com diferentes durações e consoantes; Utilização de diferentes intervalos com a boca fechada. Ativação do diafragma.	Alguns alunos revelaram alguma confusão e em entender as melodias e vocalizos ditados pelo professor, por este ter uma voz masculina e de estarem habituados a receber esta informação por parte de uma voz feminina.	
“Ubi Caritas”	Interpretação, Afinação, Frase Musical, performance.	A peça foi passada de início ao fim. O professor falou na importância da vogal aberta para que a afinação não desça. O professor trabalhou a frase, as suas inflexões e pontos de tensão. No final, foi criado um momento de performance em que o professor desligou as luzes e os alunos cantaram a peça de início ao fim.		“Ubi caritas”: Tratando-se de uma peça religiosa, a ideia das luzes desligadas trouxe à aula um momento sereno.
Passagem, Afinação,	Passagem e Afinação	A música foi cantada de início ao fim com acompanhamento de guitarra. O foco de trabalho foi a 2ª parte da obra, tendo especialmente atenção à divisão de vozes.		Nenhuma observação relevante.

Reflexão:

A aula foi estruturada e pensada seguindo o habitual: Parte de aquecimento e técnica vocal e de seguida as peças a serem trabalhadas. A nossa crítica-pessoal é relativa à comunicação, apesar desta vez ter sido melhor, foi por vezes muito rápida e não perceptível para os alunos.

11.3. Exemplo de aula observada - 2º período

Aula nº 9 (06/01/2020)

Tipo de aula: Observada

Sumário: Leitura da nova peça “Sarasponda”.

Relatório de aula:

Recursos Pedagógicos	Conteúdos	Estratégias/ Metodologias	Dificuldades	Observações
Exercícios de técnica vocal	Exercícios de descontração muscular	Descontração dos membros inferiores e superiores; Massagem dos músculos inerentes à prática do canto (Pescoço, ombros e bochechas; Descontração da língua e lábios;	Nenhuma dificuldade relevante.	Nenhuma observação relevante.
	Exercícios de ativação do diafragma, respiração e vocalizos	Inspiração, sustentação e expiração com diferentes durações e consoantes; Utilização de diferentes intervalos com a boca fechada.	Nenhuma dificuldade relevante.	
Entrega de nova peça: “Sarasponda”	Contextualização da peça, Leitura de notas, Letra.	A professora contextualizou a obra e começou a leitura da peça por cada naipe, individualmente. Primeiro começou pela dicção do texto e em seguida ensaio as notas.	Nenhuma dificuldade relevante.	Os alunos revelaram um especial interesse pelo contexto da peça e pela letra.

11.4. Exemplo de aula observada - 3º período

Aula nº 18 (27/04/20)

Tipo de aula: Observada.

Sumário: “Loy isa goy” (canon tradicional israelita)

Relatório de aula:

Recursos Pedagógicos	Conteúdos	Estratégias/ Metodologias	Dificuldades	Observações
Aquecimento e Exercícios de técnica vocal	Exercícios de descontração muscular	Descontração dos membros inferiores e superiores; Massagem dos músculos inerentes à prática do canto (Pescoço, ombros e bochechas; Descontração da língua e lábios.	Nada a apresentar.	Nada a apresentar.
	Vocalizos	Boca fechada: Dó-ré-dó (em meio-tom); Relaxamento facial e vocalizo: Dó, ré, mi, fá, sol, mi, dó. Arpejos maiores (Zia -i -a) em meio-tom descendentes e ascendentes.	Nada a apresentar.	Nada a apresentar.
Shallom – canon (Israel)	Revisão do texto e da música.	A professora começou a parte musical com a revisão da letra e do canon da última aula. De seguida, a professora começou individualmente a ouvir o cânon e a resolver problemas de texto e de afinação.	As dificuldades revelaram-se mais ao nível da	Os alunos revelaram uma boa atitude e comportamen

			conexão de internet.	to durante a aula.
Trabalho para casa	Canon em família.	Fazer canon israelita em família ou canon a solo com a gravação da professora.	Nada a apresentar.	Entrega: Por vídeo até Sexta-Feira às 15h.

11.5. Exemplo de aula lecionada - 3º período

Aula nº20 (11/05/20)

Tipo de aula: Dada pelo professor de estágio

Sumário: “Loy isa goy”

Planificação:

Recursos Pedagógicos	Objetivos	Conteúdos	Estratégias/ Metodologias	Tempo previsto	Materiais e recursos	Avaliação
Exercícios de técnica vocal	Melhorar o som do grupo e individualmente	Exercícios de descontração muscular	Descontração dos membros inferiores e superiores; Massagem dos músculos inerentes à prática do canto (Pescoço, ombros e bochechas; Descontração da língua e lábios;	15'	Dossier de partituras Computador com ligação à internet Telemóvel Webcam	Avaliação por observação direta
		Exercícios de ativação do diafragma,	Inspiração, sustentação e expiração com diferentes durações e consoantes;			

		respiração e vocalizos	Utilização de diferentes intervalos com a boca fechada. Ativação do diafragma.			
“Loy is goy” – <i>Canon</i> Israelita	Melhorar a interpretação	Texto e afinação	Passar a música individualmente com cada aluno com o intuito de perceber as dificuldades de cada um. Resolver problemas de texto e afinação.	15'		

Relatório de aula:

Recursos Pedagógicos	Conteúdos	Estratégias/ Metodologias	Dificuldades	Observações
Aquecimento e Exercícios de técnica vocal	Exercícios de descontração muscular	Descontração dos membros inferiores e superiores; Massagem dos músculos inerentes à prática do canto (Pescoço, ombros e bochechas); Descontração da língua e lábios e da zona bucal.	Nada a apresentar.	Nada a apresentar.
	Ativação do Diafragma, Vocalizos	Ativação do diafragma com as consoantes F, ou S e X. Escalas maiores em graus conjunto; Arpejos maiores.	Nada a apresentar.	Nada a apresentar.
“Loy isa goy” – Canon israelita	Interpretação	Em primeiro lugar, o professor passou a música de início ao fim 2 vezes. Consoante as dúvidas dos alunos o professor foi repetindo partes individuais.	Nada a apresentar;	Nada a apresentar.
	Letra e texto	De seguida o professor ouviu cada um individualmente.	Nada a apresentar.	Nada a apresentar.
Tarefa semanal	Interpretação	Gravar o canon “Loy isa goy”. Regras: telemóvel na vertical, bater a palma antes começar a ouvir e usar fones.	Nada a apresentar.	Entregar até sexta-feira às 15h.

Reflexão:

Apesar das circunstâncias da videochamada conseguimos realizar a estrutura da aula que a professora Carolina costuma fazer: aquecimento, técnica vocal, interpretação. Na primeira parte, foi realizado o aquecimento habitual e na segunda parte foi visto o canon “Loy isa goy” em grupo e em individualmente. Relativamente à autocrítica, pensamos que o aquecimento não foi completamente fluído, e em termos de discurso penso que conseguimos melhorar a dicção.

12. Reflexão final - Classe de Conjunto

Durante o ano letivo de 2019/2020 assistimos às aulas do 6ºA com a professora Carolina Van Halderen na Escola Básica de 2º e 3º ciclo Dr. Correia Mateus em Leiria no horário semanal das segundas-feiras das 14.30h às 15h15m. De um total de 25 aulas foram lecionadas 3 aulas, uma em cada período, sendo que a última foi assistida pelo professor supervisor.

Nas aulas lecionadas procurámos estabelecer uma estrutura idêntica à usada pela professora cooperante, aquecimento corporal, técnica vocal e interpretação. Por vezes acompanhámos algumas músicas com a guitarra de forma a demonstrar o lado harmónico da guitarra, desconhecido ainda para muitos dos alunos.

Não sendo a disciplina de classe de conjunto onde temos mais formação, assim como a tocar piano, fizemos os possíveis para aprender as músicas assim como estudar técnica vocal ao longo do ano. Ainda assim, em algumas aulas utilizámos a guitarra promovendo o objetivo: “Proporcionar um conhecimento de outros instrumentos, que não os tocados pelo aluno”.

Julgamos ter realizado as aulas com uma estrutura lógica, seguindo o método da professora Carolina e em conformidade com o plano curricular da disciplina. As críticas a que fomos sujeitos durante as aulas supervisionadas foram relacionadas com a parte da comunicação rápida e alguma desorganização de conteúdos, algo que fomos resolvendo ao longo do ano.

Desde as primeiras aulas do ano percebemos que o trabalho de classe conjunto realizado na SAMP é concretizado com muito profissionalismo. Apesar do confinamento geral a partir de março, julgamos que foi um ano bastante positivo para a turma. Os alunos foram muito empenhados e interessados em colaborar com o trabalho desenvolvido ao longo do ano.

Destaco o meu arranjo para guitarra “The first noel” criado para acompanhar os alunos na primeira audição do primeiro período, e o arranjo “Loy isa goy” como material didático no 3º período.

13. Reflexão final sobre a Prática de Ensino Supervisionada:

Fazendo um balanço geral do meu estágio na Escola de Artes da Sociedade Artística e Musical dos Pousos, concluo que foi um ano extremamente positivo para a minha aprendizagem enquanto professor de guitarra e de classe conjunto, pois pude observar novos métodos de trabalho nomeadamente na área de instrumento.

As dificuldades do estágio foram sobretudo nas aulas de classe de conjunto. Por ser uma área diferente da que o autor está habituado a lecionar – o coro – foi necessário procurar, junto da professora cooperante, conhecer várias técnicas de vocalizo para aplicar nas aulas. Também foi necessário aprender as harmonias e acompanhamentos das obras no piano. Não sendo o piano o instrumento principal, foi-nos exigente ter de aprender a tocar todas obras.

A dificuldade maior nas aulas de guitarra foi conseguir dar uma visão interpretativa ao aluno. O aluno transmitia poucos conteúdos na sua interpretação, e ao mesmo tempo, tinha várias dificuldades técnicas e de leitura, o que não lhe permitia um envolvimento mais profundo com a música. A estratégia usada foi encontrar um equilíbrio entre os três campos mencionados: interpretação, técnica e leitura.

Desta forma, tentámos trabalhar técnica e leitura na primeira parte da aula, e na segunda parte da aula, a componente da interpretação. Na primeira parte, a partir de exercícios simples (de cordas soltas), praticar a postura, ataque e antecipação da mão direita. O segundo objetivo nas aulas, foi praticar a leitura à primeira vista. A leitura do aluno revelou-se bastante lenta o que justificou a ineficácia e falta de estudo durante grande parte do ano letivo. O terceiro objetivo foi trabalhar a interpretação. A ausência de dinâmicas era evidente, o que não lhe permitia ir mais longe na sua interpretação. A partir da análise de harmonia, parte melódica e estrutura, tentámos desenvolver essa componente no aluno no decorrer do ano.

Nas aulas lecionadas tentámos ir ao encontro da estrutura que os professores já realizavam. Primeiro, a execução do aquecimento e parte técnica e de seguida, a parte interpretativa. As críticas que nos subtemos foi sobretudo à comunicação. Ambos os professores criticaram alguma desorganização ou discurso rápido, o que impedia o entendimento das ideias por parte dos alunos. Tentámos ao longo do ano contrariar essa tendência.

Da experiência que vivenciei na Escola de Artes SAMP, destacamos a boa relação com os professores cooperantes, direção pedagógica e equipa de produção que estiveram sempre disponíveis para ajudar. Destacamos também as atividades extracurriculares realizadas como foi o “Estágio de Orquestra de Guitarra” em dezembro e o recital de guitarra solo em janeiro.

Parte II - Projeto de Ensino Artístico

1. Problemática e questões de investigação

O projeto de ensino artístico intitulado “Criação de Repertório de Ensemble de Guitarras para o Ensino Básico de Música”, apresenta uma série de peças originais para ensemble de guitarras, compostas por vários compositores portugueses, com o intuito de serem inseridas e aplicadas no ensino básico de música.

A ideia de criação de repertório surge através da participação recorrente em grupos de ensemble de guitarras durante a formação do autor. Perante a análise do tipo de repertório interpretado ao longo dos anos, um problema tornou-se evidente: a interpretação de peças originais (escritas especificamente para o ensemble de guitarras) foi praticamente nula.

O “Ensemble de Guitarras”, também designado por “Orquestra de Guitarras”, é um grupo ou disciplina formado por alunos de guitarra de uma determinada escola de música, academia ou conservatório. Dado a popularidade desta formação em Portugal, a nossa primeira questão de investigação realiza-se da seguinte forma: “Os ensembles de guitarra em Portugal estão a interpretar música escrita originalmente ou maioritariamente arranjos?”.

Os arranjos de música, ainda que realizados de forma idiomática ao instrumento, não podem ter o mesmo resultado em comparação com o seu repertório original. Por exemplo: realizar um arranjo da 5ª sinfonia de Beethoven para ensemble de guitarras, não terá o mesmo resultado se realizado com uma orquestra de cordas. Por esse motivo, entendemos que o repertório original pode elevar os níveis de qualidade performativa. O mesmo, especialmente se for inspirado em técnicas específicas do instrumento (percussões, beliscar as cordas na zona dos afinadores, harmónicos naturais, uso de tambora...), pode ter um impacto positivo no envolvimento, no interesse pela disciplina e consequentemente, na motivação geral da turma e do aluno.

Assim, a nossa segunda questão de investigação apresenta-se deste modo: “De que forma podemos motivar os alunos pelo interesse na disciplina de classe de conjunto e melhorar as performances dos ensembles de guitarra nas escolas de música?”

2. Objetivos e metodologias de investigação

Como principal objetivo pedagógico, pretendemos que o repertório seja motivante. Interpretar peças de compositores portugueses vivos poderá ser um bom caminho para que os alunos se identifiquem com o repertório que lhes é apresentado. Quando se dá os primeiros passos na aprendizagem de música, existe dificuldade em entender os elementos básicos de uma partitura. Um título em português poderá criar uma imagem interpretativa e fazer diferença na aprendizagem e motivação do aluno.

Dado um trabalho no âmbito do Mestrado em Ensino, decidimos focar-nos nos primeiros anos de aprendizagem musical, mais especificamente, no ensino básico de música. Para a sua aplicação, escolhemos um programa de guitarra que pudesse ter as características necessárias para a elaboração de um repertório adaptado a vários níveis de ensino. Assim, o livro de escalas e arpejos de guitarra da associação ABRSM (Associated Board of the Royal Schools of Music) do 1º ao 5º grau (edição de 2008), serviu como base de criação.

Após a recolha das obras compostas pelos compositores, o segundo objetivo foi analisar cada naipe de forma a perceber, se o que foi criado, está adaptado às exigências técnicas de cada grau. Para além da melhoria técnica que o repertório pode desenvolver individualmente nestes parâmetros, são promovidos valores como interdisciplinaridade entre o instrumento e a classe de conjunto.

Para a fundamentação teórica do trabalho apresentamos os temas relativos à “Motivação”, “Benefícios da música de conjunto” e o “Papel do professor”. O nosso objetivo com estes capítulos é sobretudo apresentar um pequeno guia para o professor de classe de conjunto. O repertório original não é suficiente para aumentar os níveis de performance e motivação, se o líder principal, não conhecer os fatores motivacionais, a importância da disciplina e mecanismos e estratégias para maximizar a eficiência nos ensaios.

Devido à falta de artigos científicos sobre a problemática “escassez de repertório de ensemble de guitarras em Portugal”, um método importante na recolha de informação foram as entrevistas. Este método fez com obtivéssemos o acesso a informação não documentada como, a problemática mencionada, a perceção temporal do ensemble de guitarras e também na discussão de outros temas relevantes para o grupo. Através de entrevistas estruturadas (Sousa, Batista, 2014), Pedro Rufino, Augusto Pacheco e José Mesquita Lopes foram os professores de guitarra escolhidos.

Assim, o projeto apresenta-se como uma **investigação aplicada**, pois é conduzida através da aplicação e avaliação de uma teoria (do repertório de ensemble de guitarras) com intuito de resolver problemática em questão (escassez de repertório original para ensemble de guitarras) (Carmo & Ferreira, 2005).

O método utilizado para a recolha de dados caracteriza-se por ser um **estudo-caso**, pois é particular – foca-se num programa (programa para guitarra ABRSM); É descritivo – pois o produto final é resultante da problemática (criação do repertório de ensemble); É heurístico - porque conduz à compreensão do fenómeno que está a ser estudado (entrevistas); É indutivo – tem como base a indução do investigador (escassez de trabalho científico sobre o tema); É holístico – tem em conta a realidade na sua globalidade, e dá uma maior importância aos processos do que aos produtos, à compreensão e à interpretação (avaliação segundo o programa de guitarra e o repertório criado) (Carmo & Ferreira, 2005).

3. Motivação

A motivação tem origem na palavra em latim “movere”, refere-se em psicologia à condição do organismo que influencia a direção do comportamento. É por essa razão, um impulso interno que leva à ação (Rudolf, 2003).

Atualmente o termo motivação é uma das palavras mais usadas pelos professores e educadores para justificar quer o insucesso ou sucesso por parte dos alunos (Ribeiro, 2011). Segundos os autores Lens W., Matos L. & Vanteenkiste M. (2008), a motivação é “um processo psicológico no qual interagem as características da personalidade (por exemplo, motivos, razões, habilidades, interesses, expectativas e perspetivas do futuro) e as características ambientais percebidas” (pág.17).

A maioria dos psicólogos define motivação como um processo que tenta explicar fatores de ativação, direção e manutenção da conduta, face a um determinado objetivo. Alguns modelos tradicionais de aprendizagem assumidos por autores como Ausubel, Piaget ou Driver atribuem as dificuldades dos alunos sobretudo a características estruturais e funcionais a eles intrínsecas, predominantemente cognitivas. As propostas de superação destes modelos incidem, por isso sobre a cognição que visam o desenvolvimento de situações de ensino mais estruturadas e mais adequadas ao nível cognitivo real dos alunos. Desta forma a dimensão afetiva era desse modo excluída ignorando a junção entre cognição e afetividade (Ribeiro, 2011).

As recentes teorias da motivação como a de Albert Bandura, leva em consideração a cognição. Grande parte do nosso comportamento é determinado pelo nosso pensamento e percepção individual. Somos como cientistas: observamos o mundo, observamos várias hipóteses, testamo-las, e vemos se a atividade é possível de concretizar. A ação do indivíduo de prever e antecipar o que vai acontecer ramifica-se em dois grupos de pessoas: as que acreditam que têm controlo nas suas próprias vidas e as pessoas que dependem de fatores exteriores (Susan Hallam, 2012).

3.1. Motivação intrínseca e extrínseca

Os humanos tendem a ser organismos proactivos motivados a expandirem as suas capacidades e interagir eficientemente com o ambiente que os rodeia. Diversos autores sugerem a conceção de motivação humana com a necessidade de ter competência. A motivação divide-se em dois grupos elementares: o motivo para alcançar o sucesso, que reforça o ego, e o motivo para evitar o insucesso, que evita o medo de perder (Halam, 2002).

A motivação intrínseca é descrita por diversos autores como a “origem interna”. Estes indivíduos vêem-se como a causa do seu próprio comportamento tendo consciência do que são e o do que fazem. (Hallam, 2002). Também Filomena Ribeiro (2011) defende que a motivação intrínseca é descrita como o controlo na ação a partir do sujeito em si e dos seus próprios interesses e disposições. Por isso a motivação intrínseca dá-se em situações em que não há necessariamente uma recompensa deliberada e relaciona-se com tarefas que satisfazem por si só o sujeito. Também os autores Lin, McKeachie e Kim (2002) confirmam que motivação intrínseca acontece quando uma tarefa é agradável e satisfatória por si só.

Na motivação extrínseca o controlo da conduta é decidido pelo meio exterior, sendo que os fatores motivacionais não se colocam nem ao sujeito nem à tarefa. Neste tipo de motivação, o esforço é realizado apenas para se receber uma recompensa ou evitar qualquer tipo de punição ou castigo. Neste tipo de situações o sujeito preocupa-se com o seu “eu” (Ribeiro, 2011), (Lina, McKeachieb, Kimc, 2002) e Susan Hallam (2002). Um dos exemplos de motivação extrínseca é a escola convencional – os alunos esforçam-se para transitarem de ano em parte por receberem uma recompensa ou para agradar aos pais e amigos.

Em suma, os alunos movidos pela motivação intrínseca tendem a realizar as tarefas escolares com o objetivo de desenvolver as suas competências, por sua vez os alunos movidos pela motivação extrínseca, tendem a realizar as tarefas com a preocupação de demonstrar os seus níveis de competência. No primeiro conceito, os alunos usam as metas de aprendizagem para atingir os objetivos e no segundo conceito os alunos usam as metas de rendimento (Ribeiro, 2011).

3.2. Estado de fluxo

Acontece recorrentemente jovens não motivados passarem muito tempo nas salas de aula a realizarem atividades em que não estão realmente interessados ou motivados. Para os alunos, a motivação é determinante, não só no tempo que os alunos dispõem a estudar, mas também, na obtenção de satisfação imediata. (Lens, Matos, Vanteenkiste, 2008).

Caso as atividades sejam demasiado fáceis, podem tornar-se aborrecidas ou desinteressantes e caso sejam demasiado difíceis podem gerar ansiedade e desmotivação. As atividades devem por isso ser realizadas sob um equilíbrio entre esses dois polos. Quando existe satisfação contínua de uma atividade, dá-se o nome **estado de fluxo** (Hallam, 2002).

Sobre este ponto, Cardoso diz que este estado de concentração máxima acontece quando o individuo envolve todos os seus recursos cognitivos: “Os alunos atingem o “estado de fluxo” quando conseguem um equilíbrio entre a sua capacidade que

acreditam ter para resolver determinada tarefa e o grau de desafio que essa tarefa envolve” (Cardoso, 2007, pág. 6).

Ainda sobre definição do termo, (Carvalho, 2016) defende que o estado de fluxo ocorre “quando uma pessoa encara um conjunto de metas que exigem respostas apropriadas, assim como quando as habilidades de uma pessoa estão totalmente envolvidas em superar um desafio que está no limiar de sua capacidade e controle” (pag.12).

3.3. Teoria da autodeterminação

Para um melhor entendimento da motivação humana é necessário recorrer à “Teoria da Autodeterminação” desenvolvida por Ryan & Deci com estudos realizados entre 1975, 1980, 1985 e 1991. Esta teoria contempla o entendimento da motivação humana a partir da verificação das necessidades psicológicas inatas, como a autonomia, competências e necessidade de pertença.

Tabela 5: Modelo de autodeterminação (adaptado de Ryan & Deci, 2000)

Forma motivacional	Sem motivação	Motivação extrínseca				Motivação Intrínseca
Estilos regulatórios	Não regulatório	Regulação Externa	Regulação interiorizada	Regulação Identificada	Regulação integrada	Intrínseco
Comportamento	Não determinado			Autodeterminado		
Processos regulatórios relevantes	Ausência de: competência, contingência ou intenção	Recompensas externas, punições	Aprovação Social, ego, envolvimento	Valorização da atividade, importância pessoal	Síntese de regulações identificadas/conscientes	Divertimento, prazer e satisfação

Segundo os autores da teoria da autodeterminação, verifica-se que desmotivação e motivação encontram-se nos extremos opostos. A teoria da autodeterminação demonstra que os indivíduos nascem com vontades inatas para a aprendizagem, mas que, de acordo com o ambiente em que nascem, tais elementos podem ser reforçados ou fragilizados de acordo com as 3 necessidades psicológicas básicas segundo Deci & Ryan – Competência, autonomia e pertença (Araújo, 2010).

Segundo Araújo (2010), vale a pena afirmar que a motivação extrínseca, ao contrário do que se concebe no senso comum, não é uma motivação negativa. O indivíduo pode vivenciar 3 tipos de motivação extrínseca: externa, interiorizada ou integrada. Na tabela 5 acima podemos observar como funcionam estes tipos de motivação.

Na tabela 5 leva-nos à conclusão de que é importante não excluir totalmente a motivação extrínseca. Deve haver por parte dos professores a fomentação da motivação integrada (regulação identificada, integrada e intrínseca) a partir de um processo de identificação das exigências e valores externos (Araújo 2010).

3.4. Crenças de autoeficácia

A teoria da autoeficácia faz parte de um conjunto de teorias provenientes da “Teoria Social Cognitiva da Personalidade” realizada por Albert Bandura. Para o autor, a crença de autoeficácia pode ser considerada como um julgamento da capacidade pessoal do indivíduo para enfrentar uma certa situação (Araújo, 2010).

Foi determinado que a expectativa futura de uma ação provém de um reforço motivacional do comportamento. Albert Bandura, na sua teoria, defende que o papel da autoeficácia é determinante para que os objetivos sejam alcançados ou não – quando as pessoas decidem realizar a tarefa a partir duma expectativa (se serão capazes ou não de a finalizar) dá-se o nome de autoeficácia (Hallam, 2001).

Os autores Le Blanc, Ouweneel, Schaufeli, (2013) defendem que a autoeficácia tem provado ser mais eficiente em prever o comportamento das pessoas do que qualquer outro tipo de motivação. Se os alunos acreditarem que têm os recursos cognitivos e emocionais necessários, o facto de acreditarem que irão conseguir realizar a tarefa, a probabilidade de realizarem com sucesso é consideravelmente maior.

Segundo Pajarez e Orlaz (2008), citado por Araújo (2010):

“Fortes crenças de autoeficácia promovem as realizações humanas e o bem-estar de intocáveis maneiras. Os indivíduos confiantes abordam tarefas difíceis como desafios a serem dominados, em vez de ameaças a serem evitadas. Têm por isso, maior interesse e absorção nas atividades: estabelecem objetivos difíceis para si mesmo e mantêm um forte compromisso com esses objetivos. Também recuperam a confiança mais rapidamente após fracassos atribuindo assim o mesmo a esforços insuficientes, conhecimentos deficientes ou aptidões que podem ser adquiridas. As crenças de autoeficácia ajudam a determinar quanto esforço as pessoas dedicarão a numa determinada atividade. Quanto maior o sentido de eficácia, maior o esforço de persistência e a resiliência (pág.108)”.

A teoria de Bandura sugere que as crenças de autoeficácia só são realmente significativas quando existe uma certa incerteza no resultado, mas ao mesmo tempo, a existência de um forte sentimento de desafio. A teoria vai mais longe e afirma também que o sentimento de autodeterminação é necessário para que ocorra a motivação intrínseca. Por isso, mesmo que a atividade seja desafiante e o sujeito entenda que tem as competências necessárias para realizar a tarefa, esta não terá elevados níveis de motivação intrínseca se não for autodeterminada (Hallam, 2001).

Um dos estudos realizados sobre as crenças de autoeficácia e o desempenho escolar foi realizado por Schunk. O autor conclui que alunos com crenças mais robustas de autoeficácia conseguem melhores resultados, na solução de problemas de matemática e em tarefas de leitura, do que outros alunos com crenças mais fracas. Outra das conclusões a que se chegou com o estudo foi que as crenças de autoeficácia têm um efeito positivo ao nível da performance nas aprendizagens (Bzuneck, n.d.).

3.5. Autorregulação

As crenças de autoeficácia só serão eficazes se os alunos aplicarem as aprendizagens autorreguladas. Alunos autorregulados caracterizam-se segundo Bzuneck (n.d.) como “[...] aprendizes ativos que gerem de maneira eficaz e flexível o seu próprio processo de aprendizagem e de motivação. Estabelecem metas para si próprios, dirigindo os seus esforços para atingi-las monitorizando a sua própria motivação em função das tarefas” (pág.4). Segundo os autores Araújo (2010) e Hallam (2001), autorregulação é a capacidade de organização da aprendizagem do indivíduo, com o uso de estratégias cognitivas e de motivação, por isso, sujeitos autorregulados são ativos no seu processo de aprendizagem, contêm atitudes independentes e são geralmente movidos pela motivação intrínseca.

Sobre este ponto, Hallam (2001) defende que a autorregulação de objetivos e comportamentos compreende uma relação afetivo-cognitivo em que a pessoa analisa, antecipa e prepara a ação para poder perceber se irá ter bons resultados no futuro.

3.6. Motivação intrínseca e extrínseca em música

Um dos exemplos de motivação intrínseca e extrínseca em música é demonstrado na conclusão de um estudo realizado no ensino superior numa escola do Brasil. O estudo demonstra que a motivação gerada por certos instrumentistas é consideravelmente mais intrínseca em oposição a outros alunos. Os primeiros tendem a apreciar mais o processo de aprendizagem, focar-se mais na sua própria evolução no instrumento e de gostar mais de tocar em conjunto com os colegas. Por

outro lado, certos alunos demonstram bastante foco na motivação extrínseca, como por exemplo, empenhar-se para obter uma maior classificação na nota final, ganhar concursos ou agradar ao professor de instrumento (Bézenac e Swindells, 2009).

Outro estudo realizado a alunos de música foi realizado por Figueiredo (2009) citado por Araújo (2010). Seguindo o modelo de autodeterminação, o autor desenvolveu um estudo para avaliar a autonomia de vinte alunos do curso superior de instrumento (Bacharelato em Guitarra) da cidade de Curitiba, no Brasil. O objetivo da pesquisa era perceber o nível motivacional em que os alunos se encontravam tendo como base 3 categorias de análise:

1. O estudo do instrumento,
2. A performance artística
3. Prática de ensino.

Os resultados obtidos pelo estudo indicaram que a performance artística foi a atividade na qual se observou maior motivação – “Os estudantes de música encontravam-se mais motivados com este tipo de atividade, com características motivacionais próximas qualitativamente da motivação intrínseca, em detrimento das atividades de estudo do instrumento musical e do ensino do instrumento” (Araújo, 2010, pág.25).

3.7. Autoeficácia e autorregulação em música

Cavalcanti (2009) citado por Araújo (2010), realizou um estudo sobre as crenças de autoeficácia em alunos de curso superior de instrumento numa instituição pública de ensino superior na cidade de Curitiba, no Brasil. Por questionários, a investigadora procurou identificar a força das crenças de autoeficácia nas capacidades pessoais dos 36 alunos de 4 anos do curso de música. As conclusões que a investigadora chegou foram:

- Os alunos do 1º ano do curso apresentam crenças de autoeficácia menores do que os restantes estudantes do 2º, 3º e 4º ano. Em contrapartida, os alunos do 4º ano do curso revelaram maiores graus de motivação;
- Os alunos de 3º e 4º ano demonstram uma maior confiança na autorregulação na sua aprendizagem e na prática instrumental.

A autora conclui por isso que a capacidade de compreender o processo de autorregulação da sua aprendizagem pode otimizar o resultado nos seus estudos. No caso dos alunos de música, um maior conhecimento do processo de autorregulação, pode significar sessões de prática mais eficientes, melhor desempenho beneficiando assim as crenças que o estudante já possui (Araújo, 2010).

Outro estudo de Cereser e Hentschkle (2009) citado por Araújo (2010), foi realizado para estudar o grau de motivação de professores de música no ensino básico numa escola do Brasil.

Tiveram como metodologia, a elaboração de um questionário para a verificação das crenças de autoeficácia com o intuito de obter os principais requisitos para as crenças de autoeficácia nos professores de música do ensino básico. Nesta pesquisa participaram 15 professores de educação básica.

Com resultado desta pesquisa, foram reconhecidos 5 pontos de avaliação das crenças de autoeficácia para aos professores do ensino básico de música: capacidade de ensinar música, de gerir o comportamento dos alunos, de motivar os alunos, de considerar as diferenças dos alunos e de lidar com mudanças e desafios. A este modelo elaborado pelas autoras deu-se o nome de “Escala de Autoeficácia do Professor de música”. Desde a realização do estudo, esta escala vem sendo utilizada pelas mesmas com o intuito de avaliar o nível de crenças de autoeficácia nos professores de música (Araújo, 2010).

As autoras afirmam ainda que é importante perceber se os professores revelam crenças de autoeficácia: docentes com crenças de autoeficácia elevadas persistem na aprendizagem dos alunos, procuram desafios, são abertos a novos desafios e estão satisfeitos com a profissão de docente (Araújo, 2010). Também confirmado com o autor Ribeiro (2011), a motivação não deve ser limitada apenas ao aluno, o professor também deve ser um modelo de pessoa motivada (Ribeiro, 2011).

3.8. Motivação na educação - Papel do Professor

Para o Francisco Cardoso (2007), o papel do professor também é importante para a construção ou modificação do que os alunos acreditam ser a verdade acerca deles próprios – essas modificações, uma vez implementadas, produzem mudanças na velocidade e na qualidade das aprendizagens futuras. O professor tem um papel importante na motivação do aluno, por isso, é desejável que promova na sala de aula um ambiente afável, transmitindo ao aluno um sentimento de bem-estar para que o aluno se sinta integrado e sinta que as suas dúvidas sejam tidas em conta (Ribeiro, 2011).

Os professores devem criar, nas salas de aula, um ambiente de aprendizagem que tenha como objetivo uma motivação de alta qualidade. Para isso devem ajudar os mesmos a adquirirem aprendizagens e metas intrínsecas. (Lens, Willy, Matos, Lennia, Vansteenkiste, Marten, 2008) Para Hallam (2010), os professores que usam métodos extrínsecos para obter maior motivação, tendem a não ter resultados tão significativos.

3.9. Papel do professor de instrumento

Referente ao papel do professor de instrumento em música, Cardoso (2007. Pág. 4,5,6) afirma existirem quatro mecanismos essenciais para a regulação motivacional dos alunos de instrumento:

- Definir expetativas elevadas para os alunos – Vários estudos demonstram que os alunos reagem positivamente às expetativas que os professores estabelecem para eles. Sobre este ponto Cardoso defende que é preciso ter em conta que estas expetativas devem ser realistas, pois caso contrário podem produzir ansiedade, emoções negativas e um decréscimo na autoestima (2007).

- Ajudar os alunos a atingir níveis elevados de eficácia na aprendizagem – Os alunos devem centrar a sua atenção no que é necessário para dominar a tarefa, em vez de entender que é necessário capacidades e talentos inatos para realizá-la. Quando os alunos tendem a atribuir sucesso a estes requisitos, não definem bem as metas e consequentemente podem fracassar. O professor também deve reforçar críticas construtivas de forma clara e concisa quando falham e quando são bem-sucedidos. Quando os alunos são bem-sucedidos deve-se evitar elogiar o talento ou a inteligência dos alunos, em vez disso, deve-se reforçar o esforço despendido e as estratégias usadas pelo aluno. Por último, o professor deve repetir experiências de aprendizagens positivas com o aluno. Repetir por exemplo a performance de uma peça em conjunto com o aluno que está relativamente bem, reforça a autoestima do aluno e uma sensação de autoeficácia.

- Ajudar os alunos a desenvolver motivação intrínseca – Para obterem a motivação intrínseca, os professores devem dar tarefas que os alunos possam alcançar e que tenham uma medida apropriada de desafio. Quando os alunos sentem que as tarefas de aprendizagem não são fáceis nem muito difíceis acham agradáveis e como consequência podem desenvolver motivação intrínseca.

- Ajudar os seus alunos a serem capazes de empregar mecanismos de regulação motivacional – Para isso, deve-se colocar os alunos em situações onde terão de realizar as próprias escolhas. Levar os alunos a tomar uma decisão fará com que tenham maior responsabilidade pela aprendizagem, aquisição e desenvolvimento de competências. Um exemplo: perguntar aos alunos o que fazer em determinada secção na partitura ou como resolver um problema específico, ajudará os alunos a colocarem em prática os mecanismos de regulação motivacionais.

Sobre o mesmo assunto, o autor Harder (2008) descreve alguns pontos essenciais a serem tidos em conta pelos professores de instrumento:

- Direcionar a aquisição de habilidades à performance – Os fatores sociais e a motivação estão diretamente relacionados com o facto de o aluno manter ou não constantes atividades relacionadas com a aquisição de habilidades, tais como a prática. Diferentes estudos vêm demonstrando que “os professores de instrumento gastam menos tempo a trabalhar com o aluno aspetos expressivos do que em habilidades técnicas” (pág.2).

- Reforçar fatores de personalidade que promovam a empatia - O professor deve conter quatro características necessárias para que obtenha sucesso no ensino: ser agradável, entusiasmante, encorajador e paciente. O autor afirma citando (Bastien, 1995) que um professor bem-sucedido, sente geralmente satisfação em trabalhar com pessoas de idades variadas.

- Ensinar como mestre-discípulo - O professor deve dominar diversos conhecimentos relativamente ao instrumento, acústica, interpretação musical e conhecimento geral de música. Por outro lado, deve adaptar os seus conhecimentos às especificidades do aluno e ter em conta as necessidades potenciais do aluno.

- Utilizar um modelo de aula centrado no aluno - O autor citando Hallam (2001) afirma que os professores que adotam uma maior participação verbal, tendem a aumentar o interesse dos alunos pelas aulas. Estes revelam atitudes mais positivas e um aumento no tempo dispensado na prática do instrumento.

4. Benefícios da prática de música em conjunto

“A prática de conjunto instrumental pode ser uma eficiente estratégia para o educador musical, pois, envolvendo diversas formações musicais, favorece o trabalho em diversos contextos educacionais e com alunos de diferentes faixas etárias e níveis de conhecimento musical. Por meio dessa prática grupal, o ensino fundamental torna-se dinâmico e prazeroso...” Zuraida Bastião (2012, pág.3)

Nos tempos que vivemos, todos os estudantes de música das academias ou conservatórios de música têm acesso a aulas de conjunto: seja de coro, orquestra ou ensemble. Este capítulo irá focar-se nos seus benefícios a nível psicológico, social e técnico.

A música de conjunto torna-se um elemento essencial na educação musical de qualquer estudante. James Latten (2001) defende que todos os instrumentistas devem ter a oportunidade de participar num ensemble ou numa classe de conjunto como parte básica das suas experiências musicais durante o ano letivo. O autor citado e John Griffing (2004) afirmam que a música de conjunto é determinante na decisão dos alunos se tornarem músicos profissionais.

John Griffing (2004) escreveu um artigo apresentando com os vários benefícios da música em conjunto, que resultou num ano de pesquisa e de discussão com mais de trinta músicos profissionais de vários pontos do mundo. O autor conseguiu elaborar uma lista dez benefícios da prática de música em conjunto. Nos seguintes tópicos apresentamos alguns dos benefícios presentes no artigo assim como o cruzamento de ideias semelhantes de outros autores.

A música de conjunto é fundamental na decisão dos estudantes de música ambicionarem ser músicos profissionais

A violinista Suzanne Ornstein disse que “Tive a minha primeira exposição à música de conjunto numa férias de verão. No grupo em que participei, tocámos o primeiro andamento do quinteto em dó maior de Schubert. Fiquei completamente estupefacta com experiência e sei por isso que a música de conjunto teve uma grande influência em querer tornar-me violinista profissional” (2004, pág.1).

Outra violinista, Patricia Ahern, disse: “Música de conjunto sempre foi o género musical que esteve mais perto do meu coração, e foi a grande razão para me tornar músico” (2004, pág.1)

A música de conjunto desenvolve boas aptidões musicais

A audição, o tempo, a precisão do ataque e o ritmo é uma das primeiras aptidões musicais que se obtém na participação em música de conjunto. Segundo o autor James Latten (2001), é nos pequenos ensembles que se pode trabalhar melhor o balanço, ritmo e precisão no ataque. Para Trapkus (2018), as aptidões mais importantes que se obtém na participação num ensemble são a audição, liderança, aprender a seguir um maestro e a aprendizagem de interpretação em grupo.

Para os autores, Latten (2001) e Griffing (2004) o desenvolvimento da audição parece ser uma aptidão unânime na participação num ensemble. O primeiro autor afirma que as habilidades auditivas podem ser desenvolvidas por colocar um ouvinte com pouca experiência em contacto com uma série de vozes contrastantes. O segundo autor afirma que o ato de tocar e ouvir simultaneamente ensina o aluno a ouvir mais do que a si próprio e a entender como é que a sua parte funciona na música

Para o autor Trapkus (2018), a participação num grupo de música de conjunto é extremamente importante para desenvolver boas técnicas como alguns dos componentes mais importantes em música como ouvir, liderar, seguir e a construir uma interpretação musical.

A música de conjunto desenvolve independência musical

Para o Oliver Sacks (2016), a independência musical que os alunos adquirem na participação num grupo musical, é uma componente importante para o autor. Como o maestro necessita de conhecer todas as vozes para que a música aconteça, também cada instrumentista deve conhecer. Os alunos em contexto de ensaio podem dar especial atenção às partes instrumentais dos seus colegas:

“Knowing what voice(s) to accentuate and which lines of dialogue have what role at any point in the music becomes second nature to the chamber musician through development of musical relationships between not only the instruments, but also the musicians themselves” (pág.28).

A música de conjunto desenvolve valores como a responsabilidade, pois sem o contributo dos alunos, a música não pode acontecer. Na pesquisa de Griffing (2004), a violoncelista Gilmore Shoup disse-lhe: “I was given more responsibility by being one on a part, which helped me grow as a player” (pág.61). Em conformidade com o ponto anterior, o violinista Penny Kruse disse “Chamber music was a vehicle for learning to play and think independently as a musician. No one was there to keep me from getting lost on my individual part” (pág. 61).

A música de conjunto promove aptidões de liderança

Nos sistemas educacionais é unânime que se devem preparar as próximas gerações em termos de liderança. A música de conjunto pode contribuir para esta aptidão.

Para Griffing (2016), “chamber music develop leadership abilities in students. They learn quickly that a piece succeeds or fails based on their personal mastery their part and their commitment to an interpretation” (pág.61). Também para Elen Criss (2010), uma classe de conjunto forte acontece quando o professor delega tarefas importantes em alguns membros. Cada naipe terá o seu líder que partilha as suas ideias e propostas com os restantes colegas (2010).

Para a maestrina Neidlinger (2010), é importante que existam chefes de naipe para a música de conjunto. Os restantes devem ouvir e tomar as suas próprias decisões, ainda que a última palavra seja a do maestro:

“Every member of section must listen to the principal and eventually learn how to match note length, articulation, phrase decisions, and so on. Input from the conductor may be required to clarify these decisions, but the student should make the initial effort” (pág.23).

A música de conjunto trabalha aptidões interpessoais

Os alunos de música de conjunto não se podem limitar apenas tocar a sua parte individual bem. O autor John Griffing (2004) defende que deve existir uma partilha dos pensamentos e ideias individuais que cada um tem com a música. Os alunos contribuem para o processo da construção da peça com as suas aptidões musicais, mas para que isso aconteça, devem existir relações interpessoais. Por vezes as obras que os músicos têm para tocar são tão difíceis e desafiantes, que para se chegar ao resultado da interpretação, os alunos têm de aprender sobre eles próprios e de como trabalhar em conjunto.

Sobre este tema James Latten (2001) acredita que o trabalho em conjunto no contexto musical fará com que se desenvolva aptidões interpessoais. Os professores devem dar a oportunidade aos alunos para desenvolver capacidades como a comunicação, trabalho em equipa, planeamento interpretativo, análise e planeamento de ensaio. Desta forma, os alunos irão desenvolver estratégias apropriadas para comunicar com o ensemble de modo a respeitar mutuamente os colegas.

5. Papel do professor na classe de conjunto

“Por vezes, os professores nunca chegam a atingir o potencial das classes de conjunto devido à falta de liderança e de suporte que dão, ou mesmo pelo envolvimento em demasia nas decisões sobre o ensaio e da própria interpretação da música” (Margaret Berg, 2008, pág. 48).

É necessário que os professores estruturem as aulas para poderem obter bons resultados. Este capítulo apresenta estratégias, ferramentas e técnicas de ensaio para o professor aplicar nas aulas de música de conjunto.

5.1. Estratégias de Ensaio

Quando se trata de formar os grupos ou naipes num ensemble, os professores de música parecem instintivamente definir os naipes assegurando que no naipe 1, ficam os alunos mais avançados e nos naipes seguintes ficam os menos avançados, assumindo que todos ficam numa posição confortável. No entanto algumas pesquisas sugerem que esta não é a única opção: colocar os alunos menos avançados em par com os mais avançados pode resultar num modelo de inspiração para os menos experientes (Trapkus, 2018). Sobre esta ideia, a autora Margaret Berg (2008) diz:

“By observing peers to perform the same piece, students can learn about the divergent nature of musical interpretation, the effects of individual players technical strengths and weakness on the performance of a piece” (pág.48).

Segundo Berg (2008), para um ensemble funcionar de forma eficiente é necessário que o professor defina a estrutura dos ensaios bem como as estratégias a adotar. Em baixo citamos três atividades/estratégias que segundo o autor irão complementar o conhecimento dos alunos sobre uma peça musical:

1. Observar as suas partes: antes de tocarem a peça musical pela primeira vez, os alunos devem observar a tonalidade, tempo da peça, o compasso, tempo em relação aos ritmos mais rápidos, dinâmicas, ritmos mais exigentes, repetições e as suas partes melódicas.

2. Elaborar questões gerais sobre a peça musical resultará numa boa discussão sobre temas importantes:

- Porque é que o compositor escreveu esta peça?
- Já reparaste que ____? (Nesta pergunta podem ser incluídas a “articulação”, “dinâmicas”, “partes importante de outro naipe”, com o objetivo de chamar a atenção do aluno para alguma parte específica da peça).
- A partir da observação, conseguem descrever o carácter da peça e os temas contrastantes?
- Qual é o ambiente e os sentimentos que devem ser expressos na nossa performance?
- Existe alguma secção que precisa de ser mais ensaiada?

3. Analisar a estrutura musical: Os alunos devem saber identificar a forma da peça. Desta forma conseguirão determinar mais facilmente o carácter e o ambiente das várias secções. Tendo assimilado esta parte, os alunos podem discutir e sublinhar quando aparece a melodia, contra melodia e o acompanhamento durante cada secção.

Sobre este tema, o autor Latten (2001) defende que os alunos devem avaliar a sua performance, bem como a dos outros alunos. Este tipo de atividade cria interesse na qualidade da música, performance, composição e o próprio ego dos alunos. A habilidade de, construtivamente comentar e discutir com o aluno que está ao lado, fará com que se identifique as boas qualidades e os erros da performance bem como o respeito pelas ideias do próximo: “Perception, and reflection allows students to develop listening skills, constructive peer criticism, respect for others opinions and the ability to verbalize their thoughts in regard to a piece of art or music” (pág.47).

Ainda sobre estratégias, Latten (2001) diz que, para que os alunos se sintam ainda mais empenhados no grupo, o professor deve dar algumas tarefas como: procurar a origem da peça e o seu compositor, descobrir a história de algum ensemble para entenderem a importância da música de conjunto ao longo dos séculos, assim como importantes compositores que escreveram para ensemble.

5.2. Descentralizar a ação do professor

No artigo “Structuring and effective chamber music class” de Trapkus (2018), o autor defende que nas orquestras tradicionais, os alunos habituam-se a seguir as ideias do maestro de como a música deve soar, mas nunca ganham experiência para desenvolver as suas próprias ideias musicais. O ensemble promove a oportunidade essencial para desenvolver esta habilidade – permitir que os alunos tomem decisões importantes sobre as ideias musicais, irá permitir que explorem melhor o valor da teoria e da história da música.

Como citado no início deste capítulo, Berg (2010) refere que por vezes existe pouco apoio por parte do professor ou pelo contrário, demasiado envolvimento na parte da tomada de decisões - este facto pode impedir que os alunos se tornem músicos independentes. Por essa mesma razão, o autor sugere uma atividade para contrariar este facto:

- Para cada secção existe um líder dentro do naipe onde lhe é delegado a oportunidade de decidir e liderar a música em questões de articulação, dinâmicas e ritmo.

Desta forma, a atividade deixa de estar completamente centrada e dependente do professor ou chefe de naipe e passa a ser da responsabilidade de todos (Berg, 2010).

Ainda sobre este tema, Elen Criss (2010) diz: “Coaches or band directors who want to promote higher levels of cohesion, ask players to have a say in the decisions concerning the director of the group” (pág. 32). Com esta frase podemos concluir que o professor deve encorajar todos os membros nas decisões e objetivos do grupo.

Estes modelos podem encorajar todos os membros a contribuir para decisões importantes descentralizando assim a ação do professor.

5.3. O professor como reforço positivo no ensaio

“Without the elements of a cohesive team, a young concert band or orchestra will not perform as well. A school conductor who accentuates only the technical components of the music is ignoring of his or her ensemble: the philosophy of teamwork” Elen Criss, (2010, pág.31, 32).

A autora citada acima com o artigo “Teamwork in the Music Room”, defende que para o sucesso de uma equipa de desporto é necessário que exista um espírito forte para se alcançar objetivos em comum. Para os ensembles escolares esta filosofia não pode ser eliminada já que o objetivo é idêntico: “Musical ensemble depend on the development of cohesion to achieve synergy in the form of excelent sound and enjoyable performance” (2010, pág. 31).

Margaret Berg (2008) defende que no ensemble deve existir uma comunicação positiva por parte do professor. Por exemplo, ao invés de dizer frases como “Tu não estavas no tom! Tu nunca tocas essa passagem no tom!”, estas podem ser substituídas por “Precisamos de trabalhar esta secção pois não estávamos no tom. Podemos tocar devagar para podermos trabalhar a afinação?”. O professor deve demonstrar desta forma uma crítica construtiva.

5.4. Estratégias e técnicas para um ensaio eficiente

5.4.1. Ritmo e afinação por Margaret Berg

Segundo Berg (2011), os professores devem conhecer estratégias que possam utilizar perante um determinado desafio em situação de ensaio. A lista abaixo apresenta 2 técnicas para desenvolver o ritmo e afinação:

- **Ritmo:** Contar ou bater palmas exemplificando o ritmo de um naipe específico, com carácter e dinâmicas. Esta estratégia ajuda o ensemble a entender as subdivisões e pulsação num determinado contexto;

- **Afinação:** Fazer escalas em grupo e tríades na tonalidade da peça assim como ensaiara afinação de determinados acordes. A estratégia de afinação “tónica – terceira – quinta” pode ser usada: Primeiro inicia a tónica, de seguida a terceira e por final a quinta do acorde;

5.4.2. Preparação e planeamento, importância do discurso, erro de correção e autoavaliação por Joseph Manfredo

Para Manfredo (2006), maestro na universidade de Illinois, existem quatro tópicos importantes que os professores devem ter em consideração para realizar ensaios eficientes e produtivos com ensembles.

Em primeiro lugar, deve-se ter em consideração a **preparação e o planeamento**. O professor não se deve limitar apenas a adquirir as partituras e aplicá-las, deve também planejar objetivos para os ensaios. Para o autor, não se deve exceder três conceitos musicais por ensaio. O autor justifica este ponto:

“If students are to master any concept, they need substantial time to experience in-depth learning. Limiting the number of concepts within a single rehearsal allows students to address and experience those concepts in a variety of ways through the period” (Manfredo, 2006, pág. 43).

O professor para identificar os objetivos referidos acima, deve ter o conhecimento geral da partitura: elementos de composição, estrutura, harmonia e instrumentação assim como nos elementos expressivos, dinâmicas, estrutura, estilo e carácter. Também deve ter em consideração as questões técnicas e dedilhações. Uma correta preparação e planeamento permitirá ao professor ensaiar de forma mais eficientemente e demonstrar mais confiança e habilidade nas questões técnicas de ensaio (Manfredo, 2006, pág. 44).

Também sobre este tema, David Branson (n.d) com o artigo “Engaging rehearsals to enhance music” defende que para os alunos aprenderem e crescerem musicalmente, o ensaio deve ser eficiente e conter múltiplas atividades. Estes são os princípios que os professores devem ter em consideração quando preparam sessões de música de conjunto:

- Planear cada ensaio: delinear objetivos e atividades para cada ensaio;
- Planear atividades em conformidade com os objetivos do ensaio;
- Promover produtividade no ensaio. Quando o professor está a ajudar ou ensaiar um determinado naipe deve delinear outras atividades para restantes naves como: imaginar as suas partes, cantar as suas partes mentalmente, ou simplesmente ouvir o naipe que está a ser ensaiado e dar uma crítica construtiva;
- Promover o conhecimento geral da partitura. Quando o professor explica teoricamente uma determinada secção ou passagem aprofunda o interesse e envolvimento na interpretação musical.

Outro ponto de relevância é a **importância do discurso**. Diversas pesquisas sugerem que o tempo de comunicação no ensaio entre os professores e alunos menos experientes é muito maior do que entre professores e alunos experientes (Manfredo, 2011).

A interação entre estes dois deve ser eficiente, curta, clara e sem ambiguidades. O professor deve dar menos importância a comentários específicos e fazer mais apreciações positivas e negativas sobre a performance. Comunicação visual e um estilo próprio de ajuda, fortalece a comunicação. O professor deve focar-se em comentários claros e que sejam em conformidade com o objetivo do ensaio, para que os alunos possam entender melhor a sua relevância (Manfredo, 2006).

O discurso do professor deve ser substancialmente menor relativamente ao período de performance dos alunos:

- Discurso do professor: Comentários com períodos de 10 a 20 segundos;
- Performance dos alunos: Performances de 20 segundos a 2 minutos.

Com este modelo, os alunos tornam-se mais participantes e aprendem com maior facilidade. O professor deve também evitar longos períodos de pequenos e consecutivas interrupções, pois pode resultar em frustração por parte dos alunos e um ensaio substancialmente menos produtivo (Joseph Manfredo, 2006).

Para o tópico seguinte temos presente o **erro de correção**. Para este ponto a pergunta que se coloca é: “Quanto tempo é necessário para cada secção da peça musical?”. O professor deve ter um equilíbrio entre o tempo despendido numa determinada secção e o seu aproveitamento musical. O professor experiente desenvolve um discurso intuitivo, desenvolvido através da experiência que permite a adaptação em vários tipos de situação durante o ensaio (Manfredo, 2006).

A chave de vários ensaios produtivos é determinar pequenos objetivos para vários ensaios. Os componentes mais desafiantes do ensaio como a afinação, uniformidade das frases e articulação não devem ser o foco nos primeiros ensaios (Manfredo, 2006).

Em resposta à primeira pergunta deste tópico, o autor sugere a estratégia criada por Robert Duke. Nesta técnica os alunos tocam a peça ou parte de início ao fim enquanto o professor anota mentalmente as componentes a serem melhoradas. O próximo passo é realizar um foco na secção que precisa de ser mais trabalhada, e antes de começarem a tocar, o professor adverte para o que deve ser melhorado. O discurso do professor deve ter em consideração o que os alunos realizaram corretamente, o que não correu tão bem e o que é necessário para os alunos melhorarem a secção. Esta técnica de ensaio oferece tempo aos alunos para a performance e tempo suficiente para o discurso do professor, evitando assim o erro de correção:

“...provides time for student performance as well as effective verbal feedback... it also creates an energized classroom environment in which students are actively involved in the learning process, giving them a greater sense of accomplishment and satisfaction” (Manfredo, 2006, pág. 44).

No último tópico do autor temos presente a **auto-avaliação**. Uma reflexão pessoal pode ajudar o professor a ser mais produtivo. Para melhor avaliar as suas

capacidades, pode gravar alguns ensaios e examinar, por exemplo, se o tempo despendido na sua comunicação é maior ou menor, comparativamente com o tempo da performance dos alunos (Manfredo, 2006).

5.4.3. Ensaio tradicional, Repetição de uma passagem, Interação com os naipes, Reflexão e Fora da Caixa por David Branson

Segundo David Branson (n.d) existem quatro tipos de atividades que podem ser inseridas no ensaio com o objetivo de aumentar a produtividade e a eficiência do ensemble:

- **Ensaio tradicional:** representa o tipo de ensaio mais comum. O professor é o que determina toda a parte musical conduzindo a peça através da expressão facial, gesto e o conhecimento da partitura. Ainda assim, o mesmo deve conceder oportunidade aos alunos de colocarem críticas construtivas e sugestões sobre as sobre a interpretação;

- **Repetição de uma passagem:** o objetivo desta atividade é melhorar uma pequena frase ou uma pequena passagem. O naipe toca geralmente 2 a 4 compassos múltiplas vezes enquanto o professor interrompe e dá instruções de 3 a 5 segundos. Esta atividade é bastante eficaz porque concentra-se num determinado conceito durante vários minutos;

- **Interação com os naipes:** para esta atividade o professor anda pela sala de ensaio e comunica diretamente com os naipes. Esta atividade permite ajudar individualmente algum aluno assim como permite ouvir o naipe noutra perspetiva. O professor pode pedir a opinião do naipe sobre uma questão interpretativa: esta oportunidade fará aumentar o interesse, envolvimento, conhecimento musical dos alunos;

- **Reflexão:** apesar desta ser a técnica com menos resultados a curto prazo, o envolvimento do aluno depende em grande parte da relação entre alunos e professores. Nesta atividade trabalha-se por exemplo uma secção específica e o professor dá oportunidade para os alunos pensarem e refletirem sobre a interpretação que deve ser mais adequada. Na conversa com os alunos, o professor ajudará a que se chegue a uma conclusão;

- **Fora da caixa:** nesta atividade o professor deve usar a sua criatividade. Ensaiar em círculo, quadrado, em quartetos ou em pequenos grupos pode ser interessante para este tipo de atividade. Os alunos terão uma melhor perceção das suas partes em conjunto com os outros naipes. Para este tipo de atividade, os alunos devem ter as suas partes bem preparadas, caso contrário não irá funcionar da maneira correta.

5.4.4. Respiração, Movimento, Contacto Visual e Chefes de naipe por Neidlinger

Encerramos assim o capítulo sobre várias atividades, técnicas e estratégias a serem implementadas nos ensaios pelo professor de classe de conjunto. A autora Erica Neidlinger (2011) defende que quanto maior for a necessidade de um ensaio produtivo, maior é a responsabilidade de cada aluno. Segundo a própria estas devem ser as quatro técnicas importantes a serem implementadas:

- **Respiração:** No ensemble, todos os alunos devem ouvir cada respiração ao seu redor para poder entrar com precisão. Como atividade para reforçar esta técnica, o professor pede aos alunos para escolher uma determinada nota ou acorde, fechar os olhos, respirarem, e entrarem na nota quando acreditarem que é o momento certo. A autora adverte que os primeiros resultados podem ser pouco eficientes, mas à medida que os alunos começam a confiar nos seus ouvidos e nos seus instintos, melhor será a precisão do ataque;

- **Movimento:** Na música de conjunto, pouco movimento poderá esconder uma informação importante. Observar outros colegas ou naipes em movimento poderá desenvolver uma melhor conexão, principalmente entre chefes de naipe e os restantes membros;

- **Contacto visual:** Os professores devem ensinar os músicos a estabelecer uma relação visual entre colegas. O contacto visual deve existir entre o naipe para uma maior precisão no ataque, mas também deve existir por todo o ensemble: pode acontecer ocasionalmente dois naipes terem partes em uníssono e os dois chefes de naipes usarem o contacto visual para poderem entrar com precisão. Contudo, estas técnicas não negam a existência do maestro. Devem ser para o complemento e técnicas individuais do aluno;

- **Delineação de tarefas pelos chefes de naipe:** Os chefes de naipe lideram o naipe e tomam decisões importantes. A primeira responsabilidade do mesmo deve ser tão simples como saber onde respirar e onde não respirar. Todos os restantes membros devem ouvir o chefe e entender a articulação, tempo, decisões frásicas. O maestro dá a resposta final, no entanto, o chefe de naipe pode dar a primeira sugestão.

6. Entrevistas

Devido à escassez de informação sobre o tema, o método de recolha de informação importante na elaboração do projeto foram as entrevistas. As mesmas decorreram ao longo do ano 2020 por videochamada, e tiveram como objetivo, procurar e discutir a problemática do trabalho entre outros assuntos relacionados com o ensemble de guitarras.

A decisão na escolha dos entrevistados teve em conta alguns aspetos como experiência no ensino e na direção de ensemble de guitarras, importância do percurso (currículo) e o conhecimento geral do instrumento em contexto de música de conjunto. Nesse sentido os entrevistados foram os professores, Pedro Rufino, Augusto Pacheco e José Mesquita Lopes.

Nos pontos seguintes, apresentamos uma breve biografia de cada entrevistado, e as entrevistas realizadas por extenso. Por via das respostas outros assuntos foram abordados sem a utilização de numeração.

6.1 Pedro Rufino

6.1.1 Biografia

Pedro Rufino, natural de Nisa, iniciou os seus estudos de música na Sociedade Musical Nisense. Em 1987 frequentou a classe de guitarra do professor Paulo Valente Pereira no Conservatório Regional de Castelo Branco e concluiu o curso complementar na classe do professor Eli Camargo Júnior. Em 1996 entrou na Escola Superior de Música do Porto para a classe do professor José Pina, transferindo-se no ano seguinte para a Escola Superior de Música de Lisboa onde concluiu a licenciatura em guitarra na classe do professor António Jorge Gonçalves. (*“Pedro Rufino em destaque no Jornal do Fundão”, 2015*)

Em 2015 conclui o Mestrado em Ensino de Música – Instrumento e Classe de Conjunto na Escola Superior de Artes Aplicadas. Leciona desde 1996 a disciplina de classe de conjunto na Academia de Música e Dança do Fundão tendo passado também pelo conservatório da Canto Firme de Tomar. Posteriormente começa a lecionar no Conservatório de Música de Ourém e Fátima. (*“Pedro Rufino em destaque no Jornal do Fundão”, 2015*)

É desde 1997 diretor artístico e membro do júri do concurso internacional “Cidade do fundão” - variante guitarra. Na vertente da classe de conjunto foi pioneiro com várias formações, destacando-se o ensemble de guitarras. Em colaboração com a Escola Superior de Artes Aplicadas gravou o seu primeiro CD intitulado “Orquestra de Guitarras da Academia de Música e Dança do Fundão”. Como guitarrista

participou a solo em festivais pela Europa e também no Brasil. (*“Pedro Rufino em destaque no Jornal do Fundão”, 2015*)

É fundador da orquestra de guitarras “Guitarrafonia” – orquestra que contém alunos dos Conservatórios e Academias de diversos pontos do país. Iniciaram a atividade em 2006 e já atuaram em diversas escolas e salas nacionais e internacionais, como no festival de Música “Allegromosso” em Emília Romana, em Itália. (*Guitarrafonia, Baile das Máscaras Especial, 2013*)

6.1.2. Entrevista

1. Para si, qual é a diferença entre “Orquestra de guitarras e ensemble de guitarras”?

“Não me preocupei em investigar, mas para mim, “Ensemble de Guitarras” vai até aos 6-12 elementos e a partir daí temos uma “Orquestra de Guitarras”. Uma coisa que temos de ter cuidado, pois o termo não está correto, é a “Orquestra de Guitarras” a não ser que tenhas vários tipos de guitarra. Na orquestra convencional temos vários tipos e famílias de instrumentos, na orquestra de guitarras só temos uma família de instrumentos”.

Conceito de “Ensemble de Guitarras” e “Orquestra de Guitarras”

“Podes chamar uma orquestra de guitarras a um grupo com 16 guitarras, mas não é bem isso. O conceito está errado. [...] Devia-se chamar “ensemble de guitarras”. [...] Na avaliação da categoria de orquestra de guitarras no concurso do fundão teve de se optar por fazer uma distinção entre orquestra de guitarras e ensemble de guitarras para se poder avaliar. Coloquei muitas vezes a questão: “Vamos chamar ensemble a todos? Vamos chamar orquestra a todos? [...] Considero o ensemble de guitarras um grupo mais pequeno”.

Repertório original para ensemble de guitarras

“É preciso ter atenção que o repertório do ensemble de guitarras numa perspetiva escolar é diferente do que ensemble profissional. No entanto também não há orquestras de guitarras profissionais [...] As pessoas que estão à frente das orquestras de guitarras escolares não tocam repertório original”.

2. Quando foi o seu primeiro contacto com a orquestra de guitarras?

“O meu primeiro contacto foi com o meu professor Júlio Camargo. Ele já tinha participado em orquestras de guitarras no Brasil, na década de 1980. Este tipo de orquestra tocava repertório popular. Em Portugal, que eu saiba, não existiam orquestras de guitarras a não ser as orquestras de cordas escolares. As minhas influências vieram do meu professor Júlio Camargo, do festival e cursos de Tomar onde participou o Quitó Antunes que trazia o grupo “Harmonique 12” (ensemble de guitarras) vindo de França, pois já existia este tipo de grupo em França”.

Aparecimento da orquestra de guitarras em Portugal

“Não tenho isso documentado, não sei se fui um dos primeiros, conhecia já alguns colegas a fazerem esse trabalho, como é o caso do Rui Gama ou José Mesquita Lopes por isso não se sabe ao certo quem foi o primeiro. Não existe uma data específica onde tenha aparecido o ensemble de guitarras em Portugal, pois na década de 90 a informação não era transmitida como nos dias de hoje. As pessoas comunicavam mais quando havia encontros em festivais, cursos ou concursos”.

3. Acredita que este tipo de grupo apareça devido ao crescente número de guitarristas nas escolas de música?

“Sim. Sem dúvida. E não só. Falo por mim, o que me levou a criar uma orquestra de guitarras foram duas coisas: que os guitarristas conseguissem tocar em conjunto e que os alunos conseguissem abranger outros repertórios. Os guitarristas das escolas e academias tinham dificuldade em tocar em conjunto.”

4. Existe música escrita e editada para ensemble de guitarras em Portugal?

“Em Portugal não existe assim tanto. Temos o José Mesquita Lopes, e também me estou a lembrar do Paulo Bastos. Pode haver e eu não conheça.”

5. É diretor artístico do “Concurso Internacional de Guitarra do Fundão”. Referente à secção de ensemble e orquestra de guitarras. Considera que este evento foi importante para o crescimento do número de orquestras de guitarras ao longo dos anos?

“Se tens um evento que faça com que a guitarra evolua é lógico que aumentará o interesse em desenvolver mais orquestras [...] O objetivo foi dar um projeto às orquestras de guitarras do país. Decidimos criar esta categoria porque sabíamos que havia muitas orquestras de guitarras em Portugal [...]. Esta categoria, infelizmente teve que terminar por causa do número reduzido de orquestras inscritas durante os últimos anos. [...] O que se tem feito nos últimos anos, quando se faz o concurso do

Fundão, é chamar orquestras de guitarras para tocarem em concerto. [...] Pode-se dizer que o concurso do Fundão promove e ajuda no desenvolvimento das orquestras de guitarras de uma forma indireta em Portugal. Penso que o que ajuda mais são as escolas e a intenção dos professores querem criar o grupo [...] penso que é fundamental uma escola de música ter uma orquestra de guitarras”.

6. Atualmente dirige a “Orquestra de guitarras da Academia de Música e Dança do Fundão” e participa na orquestra de guitarras “Guitarrafonia”. O reportório que estas orquestras apresentam é na sua essencialidade arranjos ou música original?

“Temos dos dois. No caso da Orquestra de guitarras do Fundão temos música original, alguma, mas eu opto mais por arranjos devido ao tipo de particularidade dos alunos que tenho – por vezes tenho alunos de 4º e 5º grau e outros de 1º grau. [...]”

7. Não usa maestro na direção nas suas orquestras de guitarras, pois não?

“Depende. Por exemplo, uma das orquestras que tem um número mais reduzido de alunos, não vejo necessidade de haver um maestro. Agora, a outra que é um pouco maior, a partir de 25 ou 26 alunos, já se justifica. [...] Não sou maestro. Sou muito mais feliz a tocar guitarra. Agora é lógico que quando é um grupo grande devo estar lá a fazer algum gesto, mas não sou maestro e não tenho técnica de direção. [...] Temos que pensar: “Eu sou mais útil a quê? A tocar guitarra ou abanar os braços?” [...] Não vejo uma mais-valia em estar lá a frente a marcar o tempo.”

Repertório para ensemble de guitarras

“Os professores adaptam quartetos para orquestra de guitarras. Esse reportório não é adaptado aos 20 guitarristas, a não ser que esse reportório sejam 4 vozes concebidas para 20 guitarristas. [...] Geralmente os arranjos são de 4 vozes. Considero isso um problema, pois deveria haver mais vozes. Numa orquestra de cordas por exemplo, temos presentes muito mais naipes. Na orquestra de guitarras isso ainda não está definido o número de naipes que se deve usar. [...]”.

8. Atualmente ainda não existem orquestras de guitarras com uma agenda tão ambiciosa como as orquestras convencionais. Dado o número crescente de pessoas com formação no instrumento, e tendo em conta as suas próprias características anatómicas do instrumento, acha possível que isso venha a acontecer? Se sim, qual o caminho que se deve tomar?

“Tem a ver com o repertório. No repertório que existe das orquestras convencionais, os tipos de instrumento estão mais vocacionados para um tipo de espetáculo. Para a orquestra de cordas existe bastante repertório de concertos a solo para quase todos os instrumentos. [...] [orquestra de cordas] pode ser usada para diversos eventos e tipos de espetáculo. A orquestra de guitarras não. Talvez tenha a ver com a tradição [da guitarra] e poderá demorar muito tempo até que isso venha

a acontecer. [...] Há uma coisa que eu sei, a guitarra em Portugal nos anos 70 não tem nada a ver com a guitarra no século XXI. [...] Arrisco-me a dizer que não haja um instrumento que tenha evoluído tanto como a guitarra nos últimos anos. [...] Nos guitarristas, o nível cresceu imenso em diversas áreas: a nível de escolas, de professores, de instrumentos e em eventos como, festivais de guitarra. De repente temos 2 ou 3 festivais de guitarra em Portugal [...] Esse é o caminho que temos de alimentar para que eventualmente um dia possamos chegar a algo assim. [...] Nunca podemos comparar as orquestras de guitarras com as orquestras sinfónicas. Agora: se a Gulbenkian devia ter uma orquestra de guitarras? Não, acho que isso venha a acontecer. Agora o que pode acontecer é uma orquestra nacional. Já tentámos [criar] mas não foi fácil. Já participei numa orquestra de guitarras dirigida por Bochmann em que participaram diversos guitarristas com renome. [...] Mas repara, é preciso verbas, é preciso dinheiro. [...] Parece-me nesse sentido, pouco provável que uma escola venha a conseguir isso. A curto prazo não acredito que isso venha a acontecer. Daqui a 30 ou 40 anos, quem sabe..."

9. Acha que o repertório moderno poderá ajudar na performance do grupo?

"Sim. Pode. [...] A grande possibilidade de haver uma orquestra de guitarras profissional é precisamente aí, no repertório contemporâneo, não é em arranjos. Não tem sentido ir fazer um concerto à Gulbenkian ou à Casa da Música e levares por exemplo um arranjo da 9ª sinfonia. É precisamente na música original. [...] Se não houve ensembles de guitarras no período barroco ou período romântico, tem de ser no contemporâneo. Aliás, a grande evolução do repertório de guitarra, foi nos anos 60. O crescimento da guitarra no século XX deve-se ao repertório original que foi escrito para Segóvia, Bream, Williams. E achamos que foi de quê? Das transcrições de Segóvia de Bach? Não foi. Foi com Joaquin Rodrigo, William Walton, Berkeley, Brouwer, António José entre outros. Nas orquestras de guitarras, a música tem de ser dos nossos tempos, contemporânea, como é lógico."

6.2. Augusto Pacheco

6.2.1 Biografia

Augusto Pacheco iniciou os seus estudos musicais na Academia de Música de Vilar do Paraíso. Licenciou-se na Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Porto, na classe do Prof. José Pina. De seguida estudou em Paris, no Conservatoire National da região d'Aubervilliers onde obteve o Premier Prix no Curso Superior de Guitarra na classe do Prof. Alberto Ponce. Com o mesmo professor estudou ainda na École Normale de Musique de Paris. Estudou Música de Câmara Antiga no Conservatoire Municipal Claude Debussy com o Prof. Ilton Wjunisky, participando na apresentação da ópera Dido e Eneias de H. Purcell. É mestre em

música (performance) pela Universidade de Aveiro. Na sequência deste trabalho gravou em CD a integral da música de câmara com guitarra de Fernando Lopes-Graça. É doutorado em música (performance) pela Universidade de Aveiro. (*Augusto Pacheco / O Maestro orientador do estágio de guitarras – IV FIGA*)

Apresenta-se regularmente a solo e com diversas formações de música de câmara, nos mais importantes festivais em Portugal. Tocou ainda em França e na Rússia. É convidado regularmente para fazer parte do júri de concursos de guitarra e ministrar masterclasses. Tocou a solo com as orquestras Nacional do Porto, Clássica da Madeira, Expoarte, Filarmonia das Beiras e com a Orquestra Russa “Silver Strings”. Obteve o 2º prémio no Concurso Internacional de Guitarra de Tomar (1º prémio não atribuído) e o 3º prémio no Concurso Internacional de Guitarra de Sernancelhe. Tem desenvolvido um intenso trabalho a duo com a flautista Raquel Lima - “Duo Pourquoi Pas”. Em 2007 gravou um CD intitulado “Pourquoi Pas”. É membro fundador do Quarteto de Guitarras Parnaso. Integra o Duo Soledade com o Violinista Gaspar Santos. Os Compositores Ângela Lopes, Eduardo Patriarca, Fabio Gorodski, Óscar Rodrigues, Nuno Peixoto, Fernando C. Lapa, Ricardo Ribeiro, Ricardo Abreu e Fernando Valente têm-lhe dedicado algumas das suas obras. Dirigiu no ano 2002/2003 a Orquestra de Plectro do Porto. É maestro convidado da Orquestra Portuguesa de Guitarras e Bandolins. É docente na Academia de Música de Vilar do Paraíso e no Instituto Jean Piaget-Viseu. (Morais, 2016)

6.2.2. Entrevista

1. Quando foi o seu primeiro contacto com orquestra de guitarras?

“A primeira vez que ouvi uma orquestra de guitarras foi (já dava aulas em Vilar do Paraíso) a orquestra da escola de música “Silva Monteiro” dirigida pelo meu amigo Rui Gama. Convidámo-lo para vir à nossa escola fazer um concerto. Foi a primeira vez que ouvi uma orquestra de guitarras. [...] Foi em 1995/1996. Portanto não sei se há uma orquestra anterior a esta.”

2. Não acha o conceito de “Orquestra de Guitarras” errado, visto que todos os instrumentos da orquestra são da mesma família?

“Nós de facto chamamos orquestra à “Orquestra de Guitarras de Vilar do Paraíso”, mas podíamos ser o “Ensemble de Guitarras” ou podíamos ser o “Grupo de Guitarras”. Não valorizo muito esse tema. Mas atenção que orquestra de guitarras, pelo menos a minha, não tem só guitarras: tem contrabaixo, já teve percussão, já colaborámos com outros instrumentos. [...] Mas não incomoda nada que se chame “Ensemble de Guitarras”. Não vou muito por aí”.

3. Quando estudou fora do país encontrou este tipo de grupo musical?

“Lá fora, não havia nada [de orquestra de guitarras]. Fazia-se música de câmara por exemplo com uma flauta ou violino, mas este tipo de formações, nunca vi. [...] Estive lá a partir de 97 até 2000 [...] Aliás, o meu professor, o Ponce, não achava muita piada a este tipo de formação, pois dizia que é muito difícil 3 a 4 guitarras tocarem em simultâneo, quanto mais se fosse 20 guitarras. Por exemplo, na orquestra de cordas o ataque do arco é muito mais suave, nas guitarras, nós tocamos na corda e já está. Portanto, para ele era difícil aceitar que as guitarras tocassem em conjunto. Mas também, ele estava num nível muito diferente, não aquele que se trabalha numa escola básica ou complementar. E isso pode ser um desafio: colocar os alunos a tocarem em conjunto. [...] Em Paris nunca encontrei nada, no entanto, eu não ter tido contacto com orquestras de guitarras, não quer dizer que não houvesse”.

4. Na sua opinião, quais são os maiores benefícios para os alunos de guitarra ao integrarem uma orquestra de guitarras. Considera a sua participação obrigatória?

“Há várias realidades, dependendo da escola. Na nossa temos 3 orquestra de guitarras. Temos uma que engloba alunos de iniciação e alunos de 5º e 6º ano com ensino integrado. Temos outra que engloba alunos de 3º ciclo e depois temos outras (que é a que eu dirijo) que são alunos do complementar. Mas que, dado a realidade atual, sendo os alunos do complementar muito poucos, vou buscar alguns dos melhores alunos 8º ano e 9ºano para integrarem a orquestra. Ou seja, a partir do 7º ano, é obrigatório. A escola decidiu assim. Aos alunos de 5º e 6º ano é lhes dado a possibilidade de participarem na “orquestra de guitarras infantil”, não é obrigatório, mas podem. [...] Eu acho que a partir de um certo nível, deve ser obrigatório.”

Se aparecer um aluno que deseje fazer um dueto com uma flauta ou com um violino, esse dueto poderia substituir?

“É diferente. Não substitui o trabalho de orquestra. Se acontecer isso, nós fazemos isso extracurricular. [...] O trabalho de orquestra de guitarras é muito exigente. Os alunos têm que aprender a ouvir os outros, têm que aprender a trabalhar de naípe, têm que aprender a capacidade trabalhar para um fim em comum. [...] Têm que perceber que uma 4ª guitarra que está a tocar uma nota grave é tão importante como o aluno que está a fazer a melodia. [...] A importância da disciplina [em ensaio]. Até o simples gesto de entrar em palco e de seguida o maestro entrar. Eles não têm essa prática, mas os outros instrumentos têm. Acho que é uma mais-valia [a participação na orquestra de guitarras] para desenvolvimento dos alunos e também como seres humanos. [...] A verdade é que não vamos ser todos solistas”.

5. Fundou e dirige a “Orquestra de Guitarras da Academia de Música de Vilar do Paraíso”. O repertório apresentado pela orquestra é na sua maioria arranjos ou música original?

“No início eram arranjos. [...] Lembro que na nossa 1ª apresentação em 97, uma das 2 peças que tocámos foi a Sugar Cane de Scott Joplin. [...] O início foram arranjos para 4 guitarras e adaptava-se para orquestra de guitarras. O repertório apresentado era na sua essencialidade quartetos que eu adaptava para o grupo. Mais tarde comecei a encontrar música original para este tipo de grupo [...] Comecei a ver que havia bastante música escrita, e um dos maiores representantes foi Roland Dyens”.

6. A “Orquestra de Guitarras da Académia de Música de Vilar do Paraíso” esteve no “Festival Europeu de Música para jovens de Neerpelt” na Bélgica e também realizou concertos na Rússia. Como foi esta experiência?

“Foi uma excelente experiência. Principalmente pelo contacto e convívio com jovens de todo o mundo [...] Tivemos bastante sucesso nesse 1º concurso da Bélgica, fizemos contactos e isso foi o que catapultou para que pudéssemos ir em 2004 à Rússia e fazer uma digressão. Na Rússia fizemos 5 concertos numa semana.”

7. Existe música editada e escrita para Orquestra de Guitarras em Portugal?

“Não tenho conhecimento de música escrita. Alguns colegas fazem arranjos. Tenho conhecimento que o Paulo Amorim, professor no conservatório de Lisboa também faz arranjos e que também compõe. O Fernando Lapa também fez música para guitarra. Agora para este grupo específico, não conheço.”

Acha que faz falta [música original]?

“Acho que sim. E estou ansioso por ver o que vais compor.”

8. Na sua opinião quais foram os compositores mais importantes que escreveram para Orquestra de Guitarras?

“Para mim foi Roland Dyens. [...] É um compositor que está muito acima, com capacidade e qualidade. Nos últimos anos da vida dele trabalhou muito com ensembles, e há muitos vídeos no youtube. Compôs peças muito simples e muito difíceis para diversos tipos de ensemble. Nesse sentido devemos-lhe muito.”

9. Em Portugal, parece que a regência de maestros para este tipo de grupo ainda não está definida – existem orquestras de guitarra com maestro e outras sem maestro. Considera fundamental a existência de um maestro neste tipo de grupo?

“Pode depender do número de elementos. A partir de 12 a 16 de elementos é fundamental um maestro. Se não vai ser cada vez mais difícil a junção [...] A elasticidade musical não é muito grande em orquestras sem maestros, e toda a música tem de ser mais exata para que funcione. A meu ver só temos a ganhar com a direcção de um maestro – é possível explorar mais o som no espaço. [...] Já toquei sem maestro e tudo tinha de ser mais mecanizado se não era o descabre, por muito que tenham de olhar para o concertino, também têm de olhar para a mão, e acaba por ser mais difícil.”

10. Não acha que há um certo receio por parte dos guitarristas no que toca à direção de orquestras de guitarras?

“Eu não tive nenhuma formação, mas estudei por mim alguma técnica e algum gesto para poder trabalhar com os miúdos. [...] Mas sim, acho que exista uma certa vergonha [por parte dos guitarristas] em assumirem esse papel.”

11. Atualmente ainda não existem orquestras de guitarras com uma agenda tão ambiciosa como as orquestras convencionais. Dado o número crescente de pessoas com formação no instrumento, e tendo em conta as próprias características anatómicas, acha possível que isso venha a acontecer? Se sim, qual o caminho que se deve tomar?

“Eu acho que devia haver apoio de uma câmara para poder haver uma orquestra de guitarras com esse nível. Penso que seja esse o caminho. De outra forma será muito difícil. [...] A “Orquestra de Guitarras e Bandolins” está a ser um grande exemplo nesse sentido. [...] Espero que haja apoio do estado para se poder criar um grupo destes. Há imensos bons guitarristas espalhados por todo o país a tocarem muito bem, e não tocam. Isto seria uma boa oportunidade, não sendo solistas, de continuar a desenvolver uma atividade musical”.

12. Considera a execução de repertório original mais importante do que a execução dos arranjos para o desenvolvimento da performance das orquestras de guitarras?

“Acho que sim. Sem descorar o resto [os arranjos]. [...] Também já ensaiei obras [originais] que não as toquei porque não soavam. Lembro-me que comprei uma obra de Leo Brouwer que gostava muito e que depois acabei por não fazer, pois não soava, portanto há que experimentar. [...] Se há pessoas que vão compor para este tipo de formação, ainda bem, fantástico. [...] Criar um repertório específico para orquestra de guitarras, faz todo o sentido”.

6.3. José Mesquita Lopes

6.3.1. Biografia

José Mesquita Lopes é licenciado em composição, arquitetura e em guitarra. Estudou guitarra na Academia de Amadores de Música de Lisboa, onde concluiu o Curso Superior (10º grau) na classe de Paulo Valente Pereira. Frequentou vários cursos internacionais, entre eles, o da Costa do Estoril com Alberto Ponce (1980 a 90) e Hopkinson Smith, em Alcoy em Espanha com José Luís Gonzalez e de Santo Tirso com Leo Brouwer (1994), Abel Carlevaro, David Russel, Roland Dyens e o de Almendralejo (Espanha) com Erik Stenstadvold (2010). Estudou ainda com Alírio Diaz (Estoril) e P. Nagy (Estoril). (*“José Mesquita Lopes, Guitarra Clássica”*, n.d)

Estudou Composição com Bochmann, Constança Capdeville, Emanuel Nunes, Cândido Lima, Leo Brouwer, Juan Carlos Buonacorso, Roberto Pérez, J. P. Oliveira,

Amílcar Vasques-Dias, Sérgio Azevedo e Nuno Bettencourt entre outros, concluindo o Bacharelato do Curso Superior de Composição da E.S.M.L. em 1994. (*“José Mesquita Lopes, Guitarra Clássica”, n.d*)

Gravou obras de F.M.Torroba e Celso Machado, dirigindo o Ensemble Concertante de Guitarras, para o CD “Orfeão no seu Melhor - 2003-2004”; ainda com o mesmo grupo gravou a obra “O Professor”, da sua autoria, para Ensemble de Guitarras no CD “Orfeão no seu Melhor 2006-2007”. Ambos os discos foram editados pelo Orfeão de Leiria. O ensemble referido obteve em 2004, o 1º prémio em Música de Câmara (escalão B) e em 2007 e 2009 obteve o 1º prémio (escalão A) no Concurso Jovens Talentos da EMOL. Gravou obras de Quantz, Bizet e Torroba com o Ensemble de Guitarras do Conservatório para o CD “Conservatório de Música D. Dinis 2010-2011”. Gravou para os CDs “Conservatório de Música 2011-2012”, com o mesmo grupo, obras de Bach, Torroba e Celso Machado (arranjo de José Mesquita Lopes) e “Conservatório de Música D. Dinis 2012-2013” obras de T. Monk, H. Hancock e Duke Ellington. (*“José Mesquita Lopes, Guitarra Clássica”, n.d*)

Em 2003 concluiu a Licenciatura em composição na Escola Superior de Música em Lisboa, onde obteve a classificação de vinte valores no projeto final de curso. É doutorado pela universidade de Aveiro desde 2015 com tema da tese “A música portuguesa contemporânea para guitarra de 1983 a 2008”, tendo sido aprovado por unanimidade, distinção e louvor do júri. (*“José Mesquita Lopes, Guitarra Clássica”, n.d*)

6.3.2. Entrevista

1. Quando teve o seu primeiro contacto com a orquestra de guitarras?

“Desde que comecei a tocar guitarra que estudei música de câmara paralelamente. Para mim tocar em duo ou trio era algo natural. [...] Foi quando comecei a dar aulas em Leiria em 1990, criei o “festival de guitarra de Leiria” em que nós trabalhávamos em técnica e nas obras, alguma música de câmara era feita, ainda não estava presente o ensemble/orquestra de guitarras. Entretanto, comecei a dar aulas no conservatório de Odivelas, salvo erro a partir 1998 e devido ao número crescente de alunos de guitarra (embora não tivessem muito adiantados), comecei a juntar grupos maiores de 9 a 12 guitarristas. Foi que comecei a fazer as primeiras experiências com as obras que eu tinha. Primeiro com os quartetos e depois transformado em ensembles. Era o repertório que havia na altura. [...] Entretanto começaram a aparecer as primeiras obras para orquestra de guitarra de Brouwer e Roland Dyens [...] Portanto foi em Odivelas que eu comecei com este tipo de grupo. Muitas vezes tocava com os alunos, outras vezes dirigia e também foi aí que eu comecei a compor.”

A decisão de criar um ensemble de guitarras foi por necessidade em dar a disciplina de música de câmara aos alunos ou porque viu alguém fazer este tipo de grupo?

“Ia a cursos que faziam lá fora, praticamente não se viam estes grupos. [...] Lembro-me o primeiro que fui, talvez em 1986 e não via nada de música de câmara ou ensemble de guitarras, todos tocavam a solo. [...] Aqui em Lisboa, houve duas pessoas que começaram mais ou menos ao mesmo tempo a trabalhar com orquestra de guitarras. Fui eu e o Professor António Ferreirinho. Na altura éramos os dois professores da academia amadores de música de Lisboa, mas entretanto (sem ter saído dessa escola) comecei a dar aulas em Odivelas e comecei a formar grupos noutras escolas. [...] Durante esses primeiros anos em 97/99 em Lisboa, praticamente em todas as escolas que conheço, conservatório, ensino superior não existia o ensemble de guitarras. Fomos os únicos que fazíamos algo com a orquestra de guitarras [...] A partir de 1990 nós os dois fizemos parte do trio de guitarras de Lisboa (durou até 2000), então ia estando em contacto com o trabalho dele e ele com o meu. Às vezes íamos fazendo algumas masterclass em conjunto ou intercâmbios. [...] Em 2005/2006, Rui Novais e outros professores convidaram-me para fazer o I e II estágio de encontro nacional de orquestras de guitarras de Tomar. Neste estágio estavam lá alunos do professor Pedro Rufino e Rui Gama. [...] O que é certo é que lá em Leiria chegámos a realizar, dos 18 festivais de guitarra, 13 tiveram estágio de orquestra de guitarras.”

2. Na sua opinião, quais são os maiores benefícios para os alunos de guitarra ao integrarem uma orquestra de guitarras?

“Penso que o maior motivo para que alunos e profissionais toquem numa orquestra de guitarras é o reforço da motivação. Esta pode vir devido ao contacto com alunos mais avançados e professores. O repertório é diferente, mais completo e também, por vezes, mais interessante; ao nível técnico existe melhoria no trabalho de leitura em diversas posições da guitarra, tornando o aluno mais autónomo; reforço na autoestima e o prazer que dá tocar em conjunto e partilhar experiências.”

3. Escreveu e participou na 1ª orquestra de guitarras constituída a nível nacional, dirigida por Christopher Bochmann em 2004. Como foi esta experiência enquanto compositor e enquanto intérprete?

“Foram duas semanas de muito trabalho [...] Eu e o teu orientador éramos os únicos compositores portugueses representados neste evento – Uma peça minha e uma do Gonçalo. [...] Foi algo fantástico. Neste caso, todos os alunos convidados eram de ensino superior. Convidámos pessoas de fora como a Ana Paula Russo para cantar as “Bachianas brasileiras” e também convidámos o Pedro Álvaro Cabral com a versão dos “Verdes Anos” [...] Tocámos Mendelssohn, Bach, Bocherini, Brouwer. A música de Bach foi a que deu mais trabalho a todos.”

4. Qual foi o repertório apresentado neste evento?

““Introdução e fandango” de Bocherini, “concerto grosso op.3” de Vivaldi, “Obtelurunt Domino” de Gonçalo Lourenço, “Romance sem palavras” e “Canzioneta” de Mendelsshon, a “Ária das Bachianas nº5” de Villa Lobos, uma peça minha [...], o “Concerto Brandemburgo” de Bach, “Acerca del cielo el aire y la sonrisa” de Leo Brouwer e terminámos com “Verdes Anos” de Carlos Paredes, versão do Pedro Álvaro Cabral. [...] A peça mais difícil de apresentar foi o “Concerto Brandemburgo” de Bach. [...] Estávamos tão preocupados com algumas peças muito exigentes que acabámos por tocar melhor essas do que as outras. [...] Foi algo único em termos de orquestra de guitarras em Portugal”.

5. Já realizou inúmeros estágios de orquestra de guitarras em vários pontos do país. Cite-me algumas obras e compositores que tiveram destaque nestes eventos.

“Estou a lembrar-me da sonatina do Ferenc Farkas, uma versão com contrabaixo e percussão, [...] por vezes acontecia nos estágios de guitarra em Leiria dar-se o caso de ter na mesma orquestra alunos de 2º/3º grau e alunos do ensino superior e por isso era necessário adaptar cada voz por isso houve a necessidade de fazer arranjos. [...] lembro-me de ter feito arranjos de música do Celso Machado, nomeadamente o “Samba Choro” [...]”

Estas obras apresentadas foram na sua essencialidade arranjos, ou música original?

“Sim, às vezes aparecia uma ou outra original. Todas as minhas peças de música de câmara foram feitas para os alunos tocarem ou para os alunos estrearem. Isto não quer dizer que os alunos não estreassem obras de outros compositores. Em 2017, salvo erro, estreamos uma obra para orquestra de guitarras e um compositor brasileiro.”

6. Quantas obras escreveu para orquestra de guitarras?

Especificamente para o grupo foram os “ecos da eternidade”. [...] No Orfeão de Leiria alguns professores foram convidados para criar obras para um espetáculo de bailado com um tema infantil. Pegámos num poema do livro “O que eu quero ser” de José Jorge Letria. A mim calhou-me os poemas das profissões “O professor”, “O bombeiro” e “O futebolista” que depois resultaram em obras de orquestra de guitarra. Elas foram originalmente criadas para acompanhar o bailado, mas também podem ser tocadas em guitarra solo. [...] na obra “O futebolista”, que ainda não está editada, como maestro faço de árbitro e toco apito e pandeireta. Esta peça tem certas partes de improvisação, uma linguagem mais moderna. [...] Mais tarde fiz as “Variações sobre um tema de natal” que também está na AVA [editora] que foi estreada por mim e pelos professores do orfeão de Leiria. [...] Mas basicamente, originais minhas são estas, “Ecos da eternidade”, “O professor”, “O bombeiro” e “O Futebolista” sendo que a última não está editada.

7. Estas peças para orquestra de guitarras são as únicas originais editadas em Portugal?

“Não. Existem mais. Lembro-me de termos gravado uma obra de Ricardo Barceló que se chamava “Orangotango”.

8. Considera que as orquestra de guitarras devem abrir a possibilidade de outros instrumentos também participarem?

“Para mim, é muito importante.”

As guitarras não chegam só por si?

“Não é isso [risos], chegam. Mas sempre me perguntei se ao longo dos séculos sempre houve orquestras de cordas ou orquestras de sopros e porque é que não houve orquestras de guitarras. A certa altura fizemos uma versão com contrabaixo e violino da sonata op.15 de Sor e queria mostrar aos alunos como era fazer uma peça clássica com outros instrumentos. Bastou haver contrabaixo e violino para ter uma pequena ideia do que é uma orquestra clássica. Então eu integrava outros instrumentos também para alguns alunos que não tinham muito hábito de ver concertos e tentarem perceber melhor o estilo das obras. [...] Uma vez fiz a transcrição adaptada a cada nível da “História do tango” para orquestra de guitarras e flauta. Ficaram com a ideia de uma obra que tão cedo não iriam conseguir tocar na guitarra. [...] A certa altura fizemos uma versão da “Lady Madonna” dos Beatles em que havia também guitarra elétrica e comigo a tocar pandeireta e a dirigir.

9. Na sua opinião, quais são os maiores desafios enquanto compositor na escrita para orquestra de guitarras.

Felizmente eu toco guitarra. [Risos] Há compositores que querem escrever para guitarra e têm um pouco mais dificuldade em perceber o que é idiomático. Por exemplo, há compositores que acham as escalas algo muito idiomático no instrumento. Nós sabemos que as escalas são do mais difícil. Temos o exemplo de

Joaquín Rodrigo, que gosta muito de pôr a guitarra imitar a flauta como o concerto de Aranjuez, qualquer aluno de 3º a 4º grau toca aquelas escalas na flauta sem problema nenhum, nós os guitarristas, temos que andar anos a estudar para poder tocar aquelas escalas. [...] Antes tinha sempre a ideia em fazer as obras que queria e escrever independentemente se os intérpretes iriam fazer ou não. Quando me pediam na escola para fazer um certo determinado tipo de obra, acontecia que muitas ficavam na gaveta. Os grupos dizem que iam tocar e depois há sempre qualquer coisa que é um bocado difícil e depois não fazem. Portanto, deixei de me interessar por isso, e comecei a pensar muito no intérprete. Uma das minhas maneiras de compor é precisamente pensar no intérprete, pois é o primeiro ouvinte que vai perceber se aquilo é factível ou não. Portanto, seja para música de câmara, seja para orquestra ou solista, a primeira questão que coloco, é se consigo tornar a peça nítida para o intérprete.”

Não acha que existe uma limitação em termos de tonalidade [referente às obras para orquestra de guitarras]?

“Sim. Isso é evidente. Aliás tudo o que são cordas, violinos, violoncelos tal como a guitarra é mais fácil fazer sustentados do que bemóis devido à scordatura do instrumento. “

10. Em Portugal, parece que a regência por parte de maestros para este tipo de grupo ainda não está definida – existem orquestras de guitarras com maestro e outras sem maestro. Considera fundamental a existência de um maestro neste tipo de grupo?

“As orquestras de guitarras podem tocar com um ou mais maestros. Eu aconselho a que se toque com maestro. Estas também podem tocar sem maestro dependendo do número de intervenientes, da qualidade técnica de quem toca e se existe algum ou alguns professores que toquem com a orquestra para ajudar nas entradas, interpretação, ritmicamente, equilíbrio do volume das vozes, timbre e afinação.”

11. Atualmente ainda não existem orquestras de guitarras com uma agenda tão ambiciosa como as orquestras convencionais. Dado o número crescente de pessoas com formação no instrumento, e tendo em conta as próprias características anatómicas do instrumento, acha possível que isso venha a acontecer? Se sim, qual o caminho que se deve tomar?

“Realmente existem poucas orquestras de guitarras com uma agenda e com capacidade de organização e financeira para se fazer um bom trabalho. Penso que há basicamente três aspetos a abordar para as constituir:

1º) Reunir-se elementos para formar uma orquestra com um maestro e geri-la como se fosse um grupo de câmara, podendo ter ou não um ou mais agentes.

2º) Pedir apoios a Câmaras ou outras entidades como fundações ou associações que estejam dispostas a financiar e arranjar um local para os ensaios. Poderia financiar também parte dos concertos.

3º) Formar uma associação própria, juridicamente aconselhada e fundamentada. Com membros para ajudar na constituição da assembleia geral, da parte financeira e da direção artística pois só assim se poderá pedir dinheiros públicos, fora o mecenato. Nestas alíneas anteriores, estava a pensar em guitarristas já formados de todas as idades. O repertório pode ser o que a direção ou todos quiserem. Eu apostaria num programa maioritariamente com obras originais portuguesas, através também de arranjos, incluindo, por vezes obras de grande musicalidade (antigas ou em estreia) - através de transcrição ou arranjos de autores estrangeiros. Pode-se aplicar estes processos também através de fusão de várias Orquestras. Eu formei já várias, principalmente nas escolas, mas ultimamente uma que dirijo, inclui outros instrumentos com solistas ou residentes. Trata-se da “Tutti -Top portuguese guitar orchestra”. O Covid-19 e outros motivos estão a fazer com que a orquestra não esteja a avançar como estava. As orquestras com alunos são as que mais existem no país depois de cerca de 1990, mas o seu repertório raramente pode incluir obras originais porque as escolas não querem pagar os direitos de autor, salvo algumas oficiais, a SPA não paga assim prémios de estreia e direitos conexos de interpretações difundidas nos media e em gravações igualmente difundidas.”

6.4. Análise das entrevistas

Neste capítulo iremos fazer uma análise de alguns pontos referente às três entrevistas realizadas. Muitos assuntos foram abordados no que respeita ao ensemble de guitarras.

“Ensemble de guitarras” ou “orquestra de guitarras”?

O conceito “ensemble de guitarras” ou “orquestra de guitarras” levantou algumas dúvidas na primeira entrevista com Pedro Rufino. O próprio nega chamar-se “orquestra de guitarras” pois “não se encontram outros tipos de guitarras”, “devia-se chamar ensemble de guitarras [...] na orquestra convencional temos vários tipos e famílias de instrumentos, na orquestra de guitarras só temos uma família de instrumentos”.

Sobre este tema, Augusto Pacheco pareceu não valorizar muito: “nós de facto chamamos orquestra de guitarras [...] mas podíamos ser o “ensemble de guitarras” ou até podíamos ser o “grupo de guitarras”. Não valorizo muito esse tema”

Aparecimento dos ensembles de guitarra em Portugal

Numa pergunta ao entrevistado Pedro Rufino sobre o seu primeiro contacto com a orquestra de guitarras em Portugal referiu que “não sei se fui um dos primeiros, conhecia já alguns colegas a fazerem esse trabalho como é o caso do Rui Gama e do José Mesquita Lopes [...] década de 1990”. Sobre este ponto, Augusto Pacheco refere que a primeira vez que ouviu uma orquestra de guitarras foi na sua própria escola em Vilar do Paraíso em 1995/1996: “A primeira vez que ouvi uma orquestra de guitarras foi (já dava aulas em Vilar do Paraíso) a orquestra da escola de música “Silva Monteiro” dirigida pelo meu amigo Rui Gama. Convidámo-lo para vir à nossa escola fazer um concerto. Foi a primeira vez que ouvi uma orquestra de guitarras. [...] Foi em 1995/1996. Portanto não sei se há uma orquestra anterior a esta”. O terceiro entrevistado, sobre o mesmo tema disse “durante os primeiros anos em 97/99 em Lisboa, praticamente em todas as escolas que eu conheço, conservatório, ensino superior não existiam ensemble de guitarras [...] entretanto comecei a dar aulas no conservatório de Odivelas, salvo erro a partir de 1998, e devido ao número crescente de alunos de guitarra [...] comecei a juntar grupos maiores de 9 a 12 guitarristas. Foi aí que comecei a fazer as minhas primeiras experiências com obras que eu tinha. Primeiro com quartetos e depois transformando em ensembles”.

Sobre este ponto podemos constatar que os entrevistados afirmam que o aparecimento dos ensembles de guitarras acontece em ambiente escolar na década de 1990;

Benefícios de se tocar num ensemble de guitarras

Para Pedro Rufino, o que o fez criar o ensemble de guitarras foram dois motivos, dar resposta a um problema comum nos guitarristas: “tinham dificuldade em tocar em conjunto” e abranger outros repertórios.”

Augusto Pacheco afirma que os alunos, ao participarem no ensemble de guitarras, melhoram a sua capacidade de trabalhar para um fim comum: “Têm que perceber que uma 4^a guitarra que está a tocar uma nota grave é tão importante como o aluno que está a fazer a melodia [...] acho que é uma mais-valia para o desenvolvimento dos alunos e também como seres humanos”.

José Mesquita Lopes afirma que o maior motivo para que “alunos e profissionais toquem numa orquestra de guitarras é a motivação”, justifica “o repertório é diferente, mais completo e por vezes, mais interessante”. Também afirma que se melhora a “leitura em diversas posições da guitarra, tornando o aluno mais autónomo e com mais autoestima” e também pelo “prazer que dá em tocar em conjunto e partilhar experiências”.

Repertório original para ensemble de guitarra em Portugal

O tema central das entrevistas era perceber o que os guitarristas tinham a dizer relativamente ao repertório original para ensemble de guitarras. A partir destes pontos torna-se clara a escassez de repertório original em Portugal.

À pergunta “Existe música escrita e editada para orquestra de guitarras em Portugal?”, Augusto Pacheco diz: “Não tenho conhecimento de música escrita. Alguns colegas fazem arranjos [...] Agora para este grupo específico, não conheço”. Na pergunta sobre o repertório apresentado nos estágios de orquestra de guitarra, José Mesquita disse que “às vezes aparecia uma ou outra original”.

Pedro Rufino, quando questionado sobre a mesma pergunta disse: “As pessoas que estão à frente das orquestras de guitarras escolares não tocam repertório original. [...] Em Portugal não existe assim tanto. Temos o José Mesquita Lopes, e também Paulo Bastos. Pode haver e eu não conheça”. O repertório que se costuma fazer são arranjos de 4 vozes: “Os professores adaptam quartetos para orquestra de guitarras. [...] geralmente os arranjos são de 4 vozes”.

Ainda assim é importante referir que José Mesquita escreveu 4 peças originais para ensemble de guitarras “Ecos da eternidade”, “O professor”, “O bombeiro” e o “Futebolista”.

Maestro na direção do ensemble de guitarras

Não sendo um dos temas centrais no trabalho, parece-nos importante apresentar o tema “Maestro na direção do ensemble de guitarras”. Assim como o termo de “ensemble” ou “orquestra”, a direção do grupo não é consensual para todos os entrevistados.

Para Pedro Rufino, apenas se justifica um maestro se o ensemble de guitarras tiver mais de 25 ou 26 alunos. O guitarrista diz: “Não sou maestro, sou muito mais feliz a tocar guitarra. Agora é lógico que quando é um grupo grande, devo estar lá a fazer algum gesto. [...] Temos de pensar: “Eu sou mais útil a quê? A tocar guitarra ou abanar os braços? [...] Não vejo uma mais-valia em estar lá à frente a marcar o tempo”.

Para Augusto Pacheco o uso de maestro pode depender do número de elementos “A partir de 12 a 16 elementos é fundamental um maestro. Se não será cada vez mais difícil a sua junção”. Musicalmente também pode ser afetado: “A elasticidade musical não é muito grande em orquestras sem maestros e toda a música tem que ser mais exata para que funcione. [...] Já toquei sem maestro e tudo tinha que ser mais mecanizado se não era o descalabre”. Conclui, por isso, que “só temos a ganhar com a direção de um maestro – é possível explorar mais o som no espaço”. Também José Mesquita Lopes, está de acordo com o anterior dizendo que “eu aconselho que se toque com maestro”.

Futuro do ensemble de guitarras fora o contexto escolar

O objetivo da última pergunta foi tentar perceber na visão dos entrevistados, em quais seriam as medidas para que um dia o ensemble de guitarras pudesse ter uma agenda tão ambiciosa como as orquestras convencionais. Com esta pergunta queríamos perceber se o repertório original estaria em alguma dessas medidas.

Ambos os entrevistados, Augusto Pacheco e José Mesquita Lopes, defendem que para isto acontecer teria que haver apoios exteriores. O primeiro referido diz que “devia haver um apoio da câmara para haver uma orquestra de guitarras com esse nível”, José Mesquita também afirma que se devia “Pedir apoios a câmaras ou outras entidades”. Relativamente a Pedro Rufino referiu que “o que pode acontecer é uma orquestra nacional. Já tentámos, mas não foi fácil. Já participei numa orquestra de guitarras dirigida por Bochmann que participaram [...] diversos guitarristas com renome. No entanto, é preciso verbas, é preciso dinheiro”, conclui que “Parece-me nesse sentido pouco provável que uma escola venha a conseguir fazer isso. A curto prazo não acredito que isso venha acontecer”.

Relativamente ao repertório, os três entrevistados referiram que o repertório pode fazer diferença na performance e na qualidade do grupo. Pedro Rufino afirma que “a grande possibilidade de haver uma orquestra de guitarras profissional é precisamente aí, no repertório contemporâneo, não é em arranjos” justifica, “não tem sentido ir fazer um concerto à Gulbenkian ou à Casa da Música e levares por exemplo, o arranjo da 9ª sinfonia. É precisamente na música original. [...] A música tem que ser dos nossos tempos, contemporânea, como é lógico.”

Augusto Pacheco sobre este ponto revela que é importante o repertório original, mas “sem descorar o resto [os arranjos], pois já ensaiou obras [originais] que não as tocou porque não “soavam”, conclui: “Se há pessoas que vão compor para este tipo de formação, ainda bem, fantástico. [...] Criar um repertório específico para orquestra de guitarras, faz todo o sentido”. José Mesquita sobre a mesma questão que “Eu apostaria num programa maioritariamente com obras originais...”.

A partir dos seguintes pontos importantes relatados nestas entrevistas, podemos concluir que:

- Aparecimento do ensemble de guitarras em Portugal ocorreu nos anos 90;
- O ensemble de guitarras acontece em ambiente escolar;
- Os ensembles de guitarras não costumam tocar repertório original;
- O uso de maestro é aprovado pelos entrevistados quando se justifica um número elevado de elementos;
- Repertório original escrito para ensemble de guitarras em Portugal é praticamente inexistente;

- A grande possibilidade de os ensembles de guitarra virem a tornar-se profissionais, será com ajudas financeiras de câmaras municipais ou outras entidades públicas;

- Uma parte importante para o desenvolvimento do ensemble de guitarras é no repertório original.

7. Programa de guitarra 1º ao 5º grau

7.1 ABRSM (Associated Board of Royal Schools of Music)

A ABRSM (Associated Board of the Royal Schools of Music) é um centro de exames de música mundial com sede em Londres que tem como objetivo a examinação e a creditação de alunos de música. A ABRSM é creditada pelo OFQUAL (Office of Qualifications and Examinations Regulation) para poder passar os diplomas. Este centro nasce quando Alexander MacKenzie, director principal da “Royal Academy of Music” sugeriu a George Grove, diretor da “Royal College of Music” que unisse as duas escolas para criarem um tipo de examinação que não fosse inspirado pelos modelos tradicionais e que desse aos alunos, um estímulo e um objetivo para promoverem música de boa qualidade. (“*ABRSM: The beginning*”, n.d)

Desde o início da história da ABRSM que um dos objetivos da associação é promover a cultivação da arte musical no Reino Unido e das suas colónias. Assim, em 1892, a universidade de “Cape of Good Hope” convidou a instituição a trazer os exames de música a Cape, Africa do Sul. Em 1895, os examinadores da instituição visitavam a Austrália, Nova Zelândia, Canadá e as Índias em 1907. A partir de 1948, a ABRSM teve representatividade no sul de África, Índia, Paquistão, Sri Lanka, Malta, Rodésia, Chipre, Sigapura e Quênia. Hoje, existem 650.000 candidatos anualmente em mais de 90 países à volta do mundo. (“*ABRSM: The beginning*”, n.d)

7.2. Exames de guitarra - ABRSM

A ABRSM apresenta um serviço de creditação de exames de música, a partir de um largo número de instrumentos musicais, disponíveis assim como de exames de teoria musical. Os exames de instrumento são baseados em quatro componentes fundamentais – audição, performance, leitura, escrita/ conhecimento musical. Em conjunto, estas componentes proporcionam ao aluno uma grande variedade de atividades. (“*Guitar Syllabus from 2019*”, 2018).

Os exames de guitarra ABRSM são divididos em 3 partes:

- Performance das peças;
- Escalas e arpejos;
- Leitura à primeira vista.

Para a análise do programa iremos apenas focar nos conteúdos técnicos da 2ª parte “Escala e Arpejos” abordados no programa ABRSM de guitarra.

7.3. Escalas e arpejos

7.3.1. 1º grau - conteúdos técnicos

Ainda que não conste o 1º grau nas peças compostas para ensemble de guitarras, apresentamos estes conteúdos devido ao facto de os alunos dos graus seguintes, já terem assimilado os conteúdos deste grau.

Grade 1

SCALES (one octave)

Fingers only / *tirando* or *apoyando*

♩ = 48



Thumb only / *tirando*

♩ = 96



* the natural minor form may be offered instead of the harmonic form:
for examples, see www.abrsm.org/naturalminorexamples

Figura 9: Escalas de 1º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 3)

No 1º grau pode-se observar quatro escalas: sol maior, fá maior, lá menor harmónica e mi menor harmónica. Em termos teóricos os alunos de 1º grau podem tocar nas tonalidades acima mencionadas e conhecer a 1ª posição da guitarra. Neste

grau os alunos devem conseguir tocar a uma velocidade semelhante à de 96 bpm em semínimas ou de 48 bpm em colcheias nos campos harmónicos mencionados.

Outro aspeto a salientar é que metade das escalas devem ser realizadas com o indicador e o médio (neste caso as maiores), já as escalas menores devem ser realizadas com polegar.

ARPEGGIOS (one octave)

Tirando

$\text{♩} = 40$



Figura 10: Arpejos de 1º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág.3)

A outra componente importante da parte técnica são os arpejos. Os alunos de 1º grau devem conseguir realizar pelo menos 2 arpejos, sol maior e de mi menor à velocidade de 40 bpm à semínima pontuada. Note-se que nesta secção já são usados os compassos compostos de 6/8.

Perante a informação dada, o âmbito adequado¹ aos alunos de 1º grau é de Mi 2 a Sol 4:

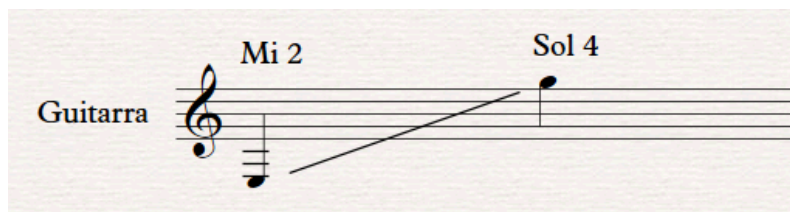


Figura 11: Âmbito adequado para os alunos de 1º grau (elaborado pelo autor)

7.3.2. 2º grau - conteúdos técnicos

No segundo grau estão presentes as escalas: ré maior, dó maior, lá menor melódica, ré menor harmónica e a escala cromática de lá. Existem alguns conteúdos novos como é o caso da escala menor melódica e a escala cromática.

Grade 2

SCALES (one octave)

Fingers only / *tirando* or *apoyando*

♩ = 56



* the natural minor form may be offered instead of the melodic/harmonic form specified above: for examples, see www.abrsm.org/naturalminorexamples

Figura 12: Escalas de 2º grau (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 4)

¹ Por “Âmbito adequado” entende-se que, a partir da nota mais grave e mais aguda presente nas escalas e arpejos, constrói-se um âmbito que se apresenta como possivelmente, a zona mais fácil de identificar pelos alunos.

Thumb only / tirando



CHROMATIC SCALE (one octave)

Thumb only / tirando



Figura 13: Escalas de 2º grau (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 4)

O andamento da execução das escalas é relativamente mais alto passando de 48 bpm para 56 bpm à semínima. No que difere ao 1º grau, as escalas incluem a 2ª posição da guitarra, que até agora não tinha sido utilizada.

ARPEGGIOS (one octave)

Tirando

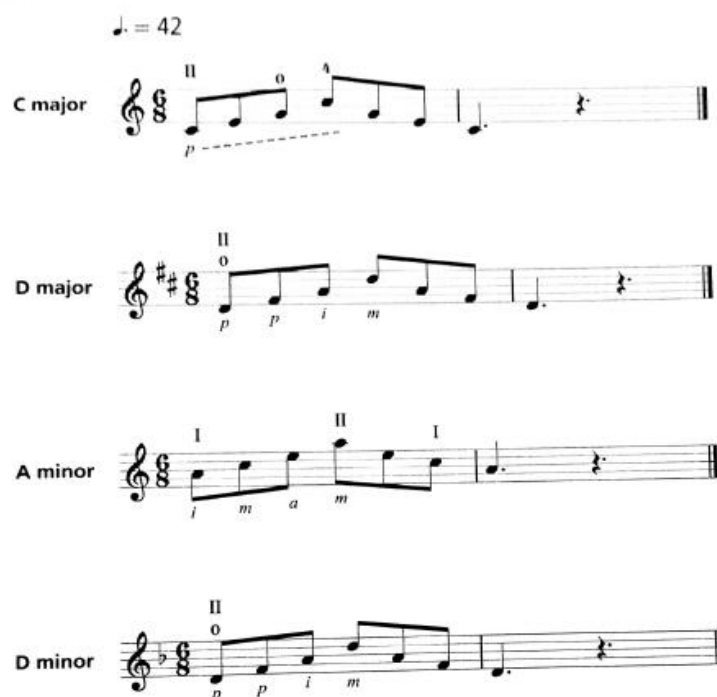


Figura 14: Arpejos de 2º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág.5)

Nos arpejos incluem-se 4 novas tonalidades: dó maior, ré maior, lá menor melódica e ré menor harmónica. Sublinha-se o aumento de 40 para 42 bpm à semínima com ponto e a introdução da 2ª posição na escala guitarra para a realização dos arpejos.

Ainda que muito idêntico ao 1º grau em termos do âmbito, os alunos do 2º grau mais conhecimentos ao nível da tonalidade. Assim, o âmbito adequado para os alunos do 2º grau está entre:

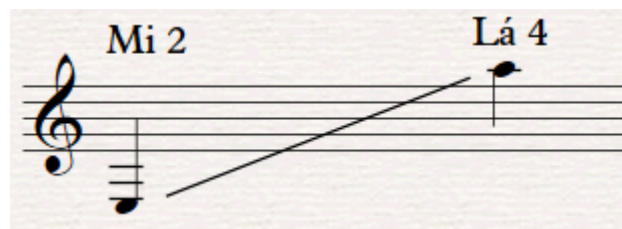


Figura 15: Âmbito adequado para os alunos de 2º grau (elaborado pelo autor)

7.3.3. 3º grau - conteúdos técnicos

No 3º grau do programa de guitarra temos presentes quatro novas escalas: lá maior com duas oitavas, si menor harmónica com duas oitavas, sol maior com duas oitavas, mi menor melódica com duas oitavas, escala cromática de ré com uma oitava, a escala de fá maior em sextas em bloco e arpejada com uma oitava.

Podemos observar diversas mudanças como ao aumento dos bpm de 56 para 66 à semínima nas escalas, introdução de uma nova escala com 3 sustenidos – lá maior, e o recurso a mudanças no braço da guitarra desde a 2ª posição até à 5ª posição.

É importante referir que é a partir do 3º grau que os alunos realizam escalas por intervalos, que neste caso é a escala de fá maior.

Grade 3

SCALES (two octaves)

Fingers only / *tirando* or *apoyando*

$\text{♩} = 66$

A major

B minor harmonic

Figura 16: Escalas de 3º grau (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 6)

Thumb and fingers combined (thumb for lower octave, fingers for upper octave) / *tirando*

$\text{♩} = 66$

G major

E minor melodic

Figura 17: Escalas de 3º grau - (ABRSM guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 7)

CHROMATIC SCALE (one octave)**Fingers only / *tirando* or *apoyando*****INTERVAL SCALE (one octave)****Together and broken / *tirando***

♩ = 60

F major in sixths

together

broken

Figura 18: Escalas de 3º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág.7)

Relativamente aos arpejos, temos presente o de sol maior, lá maior, mi menor e si menor. As diferenças de velocidade relativamente ao grau anterior é de 42 bpm para 44 bpm, o surgimento de novas posições da 3ª e 4ª posição do braço e a apresentação de dois novos arpejos: lá maior e si menor.



Figura 19: Arpejos de 3º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág.8)

O âmbito adequado para o 3º grau está entre:

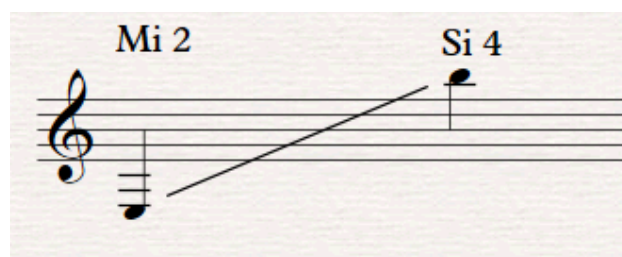


Figura 20: Âmbito adequado para os alunos de 3º grau (elaboração pelo autor)

7.3.4. 4º grau - conteúdos técnicos

No 4º grau do programa apresenta-se as escalas de sib maior com duas oitavas, si menor melódica com duas oitavas, fá maior com duas oitavas, fá# menor harmónica com duas oitavas, escala de cromática de sol com duas oitavas, sol maior em décimas (bloco e arpejo) e lá menor harmónica em sextas (bloco e arpejo)

Relativamente aos graus anteriores, inclui-se 3 novas tonalidades: sib maior, si menor melódica e fá#m harmónica. As velocidades das escalas aumentam de 66 bpm para 80 bpm à semínima, e apresentam-se conteúdos desde a 1ª até à 6ª posição do braço da guitarra.

Grade 4

SCALES (two octaves)

Fingers only / tirando or apoyando

♩ = 80

B♭ major

B minor melodic

Figura 21: Escalas de 4º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág.9)



Figura 22: Escalas de 4º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág.10)

CHROMATIC SCALE (two octaves)

Thumb and fingers combined (thumb for lower octave, fingers for upper octave) / *tirando*



INTERVAL SCALES (one octave)

Together and broken / *tirando*



Figura 23: Escalas de 4º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág.9)



Figura 24: Escalas de 4º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 10)

BROKEN CHORD (one octave)

With over-ringing / tirando



Figura 25: Escalas de 4º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 10)

Na secção dos arpejos, apresenta-se o arpejo de dó maior em “over-ringing²”, os arpejos de fá maior, sib maior, si menor, fá# menor “without over-ringing” e por fim o arpejo de sétima da dominante na tonalidade de sol maior.

² “Over-ringing” com a tradução “Deixar-soar”, é uma técnica em que o arpejo deverá ser executado de forma que as notas se sobreponham criando um efeito harmónico. Por outro lado, “without over-ringing” apresenta-se como o seu oposto.

ARPEGGIOS (two octaves)

Without over-ringing / *tirando*

♩ = 48

F major

B♭ major

B minor

F♯ minor

The figure displays four musical staves, each representing a different key signature. Each staff shows a 4th degree arpeggio pattern across two octaves. The first staff is for F major, the second for B♭ major, the third for B minor, and the fourth for F♯ minor. Each staff includes fingering (i, m, a), hand positions (I, II, III, IV, V, VI), and dynamics (p). The tempo is marked as ♩ = 48.

Figura 27: Arpejos de 4º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 11)

DOMINANT SEVENTH (one octave)

Without over-ringing / *tirando*

♩ = 72

in the key of G

The figure displays a musical staff for a dominant seventh arpeggio in the key of G. The staff shows the arpeggio pattern across one octave. It includes fingering (i, m, a), hand position (II), and dynamics (p). The tempo is marked as ♩ = 72.

Figura 26: Arpejos de 4º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 12)

O âmbito adequado para o 4º grau está entre:

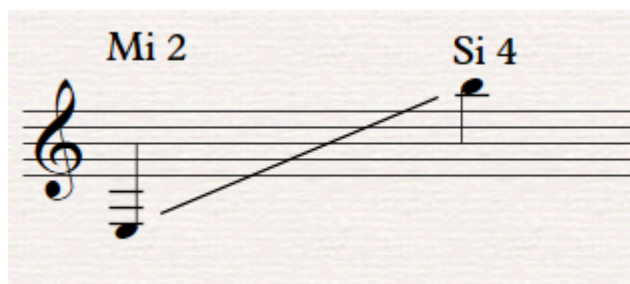


Figura 28: Âmbito adequado aos alunos de 4º grau (elaboração pelo autor)

7.3.5. 5º grau - conteúdos técnicos

Para o 5º grau apresentam-se as escalas de ré maior com duas oitavas, lá menor harmónica com duas oitavas, mi maior com duas oitavas, sol menor melódica com duas oitavas, escala cromática de si com duas oitavas, lá maior em sextas com uma oitava (em bloco e arpejo), fá maior em oitavas (em bloco e arpejo) e lá menor melódica em décimas (em bloco e em arpejo).

No que difere aos graus anteriores, apresenta-se a nova tonalidade de mi maior e ao nível técnico, o aumento de 80 bpm para 96 bpm à semínima na execução das escalas e assim como uso desde 1ª posição à 7ª posição da escala do braço da guitarra.

SCALES (two octaves)

Fingers only / *tirando and apoyando*

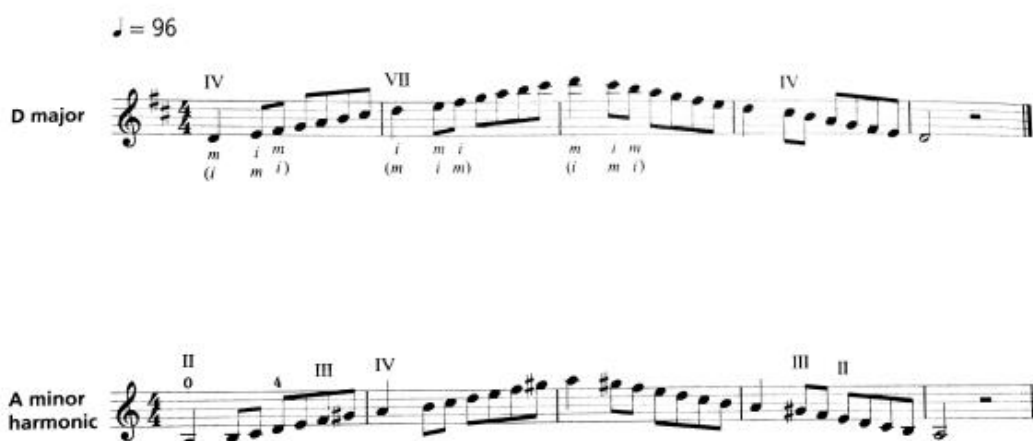


Figura 29: Escalas de 5º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 13)



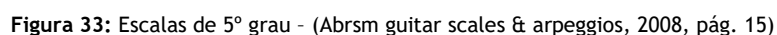
Figura 30: Escalas de 5º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 14)



Figura 31: Escalas de 5º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 13)

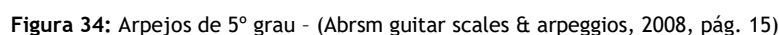


Figura 32: Escalas de 5º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 14)

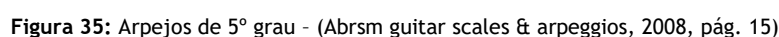
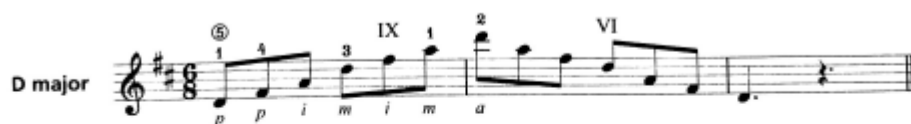


BROKEN CHORD (one octave)

♩. = 66



♩. = 56



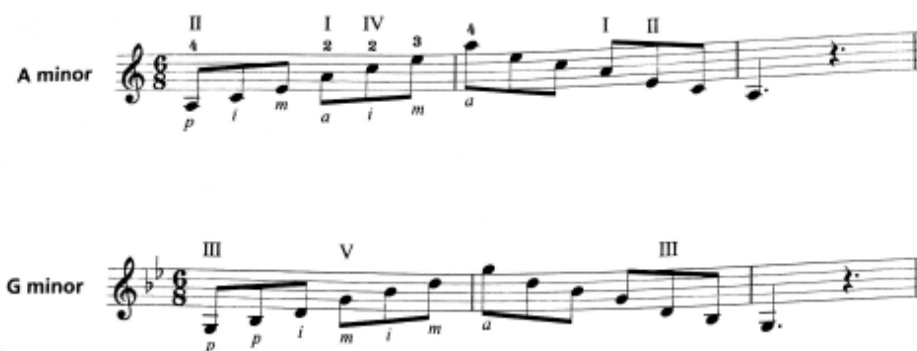


Figura 37: Arpejos de 5º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 16)



Figura 36: Arpejos de 5º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 16)



Figura 38: Arpejos de 5º grau - (Abrsm guitar scales & arpeggios, 2008, pág. 16)

O âmbito adequado aos alunos de 5º grau está entre:

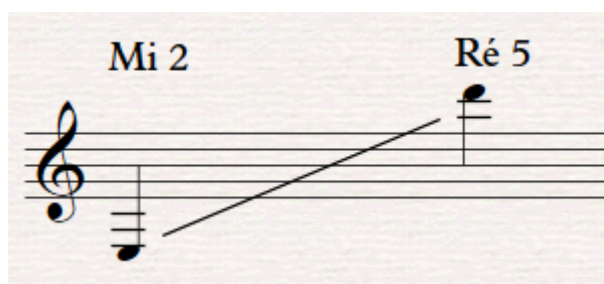


Figura 39: Âmbito adequado para alunos de 5º grau (elaborado pelo autor)

7.3.6. Tabela de conteúdos técnicos - 1º ao 5º grau

A seguinte tabela representa os conteúdos técnicos dos programas para guitarra ABRSM do 1º ao 5º grau que constam no livro “ABRSM Scales & arpeggios, 2008”.

Tabela 6: Conteúdos técnicos do 1º ao 5º grau (fonte elaboração pelo autor)

	1º grau	2º grau	3º grau	4º grau	5º grau
Escalas maiores	<u>Sol</u> (1 oitava) <u>Fá</u> (1 oitava)	<u>Dó</u> (1 oitava) <u>Ré</u> (1 oitava)	<u>Sol</u> (2 oitavas) <u>Lá</u> (2 oitavas)	<u>Fá</u> (2 oitavas) <u>Sib</u> (2 oitavas)	<u>Ré</u> (2 oitavas) <u>Mi maior</u> (2 oitavas)
Escalas maiores em intervalos			<u>Fá em sextas</u> (1 oitava)	<u>Sol em</u> <u>décimas</u> (1 oitava)	<u>Lá em sextas</u> (1 oitava) <u>Fá em oitavas</u> (1 oitava)
Escalas menores	<u>Lá harmónica</u> (1 oitava) <u>Mi harmónica</u> (1 oitava)	<u>Lá melódica</u> (1 oitava) <u>Ré</u> <u>harmónica</u> (1 oitava)	<u>Mi melódica</u> (2 oitavas) <u>Si harmónica</u> (2 oitavas)	<u>Si melódica</u> (2 oitavas) <u>Fá#</u> <u>harmónica</u> (2 oitavas)	<u>Lá</u> <u>harmónica</u> (2 oitavas) <u>Sol melódica</u> (2 oitavas)
Escalas menores em intervalos				<u>Lá</u> <u>harmónica</u> <u>em sextas</u> (1 oitava)	<u>Lá melódica</u> <u>em décimas</u> (1 oitava)
Escalas cromáticas		<u>Lá</u> (1 oitava)	<u>Ré</u> (1 oitava)	<u>Sol</u> (2 oitavas)	<u>Si</u> (2 oitavas)
Arpejos maiores	<u>Sol</u> (1 oitava)	<u>Dó</u> (1 oitava) <u>Ré</u> (1 oitava)	<u>Sol</u> (2 oitavas) <u>Lá</u> (2 oitavas)	<u>Fá</u> (2 oitavas) <u>Sib</u> (2 oitavas)	<u>Ré</u> (2 oitavas) <u>Mi</u> (2 oitavas)
Arpejos menores	<u>Mi</u> (1 oitava)	<u>Lá</u> (1 oitava) <u>Ré</u> (1 oitava)	<u>Mi</u> (2 oitavas) <u>Si</u> (2 oitavas)	<u>Si</u> (2 oitavas) <u>Fá#</u> (2 oitavas)	<u>Lá</u> (2 oitavas) <u>Sol</u> (2 oitavas)
Arpejos “quebrados”			<u>Sol</u> (1 oitava)	<u>Dó</u> (1 oitava)	<u>Mi</u> (1 oitava)
Dominante de sétima				<u>Sol</u> (1 oitava)	<u>Ré</u> (1 oitava)
Diminuto de sétima					<u>Lá</u> (2 oitavas)

8. Repertório original para ensemble de guitarras

Neste capítulo são apresentadas as obras compostas para este projeto e a sua análise através do programa de guitarra ABRSM. A partir do programa mencionada será verificado se cada naipe, foi escrito dentro dos parâmetros técnicos exigidos para cada grau.

As peças originais para ensemble de guitarras foram compostas durante o ano de 2020 pelos compositores portugueses: Nuno Leal, Gonçalo Lourenço, Hélder Ferreira e Pedro Ferreira.

8.1. Apresentação das obras

Obra: A metamorfose

Compositor: Pedro Ferreira

Data de composição: setembro de 2020

A metamorfose

Pedro Ferreira

The musical score for 'A metamorfose' is written for four guitars. It begins with a tempo marking of 74. Guitar 1 has a whole rest for the first four measures. Guitar 2 plays a melody in the first measure with a mezzo-piano (mp) dynamic, followed by a piano (p) section in the second measure. Guitar 3 enters in the third measure with a mezzo-piano (mp) dynamic. Guitar 4 has a whole rest for the first four measures.

Figura 40: Metamorfose

Obra: Minimalista

Compositor: Pedro Ferreira

Data de composição: outubro de 2020

Minimalista

Pedro Ferreira

$\text{♩} = 100$

Bater na ilharga

mp

Bater no tampo superior

mp

Guitarra 1

Guitarra 2

Guitarra 3

Guitarra 4

Figura 41: Minimalista

Obra: Dança da Lupy

Compositor: Pedro Ferreira

Data de composição: outubro de 2020

Dedicado ao professor David Ferreira

Dança da Lupy

Peça para ensemble de guitarras e solista

Pedro Ferreira

6ª corda em Ré

$\text{♩} = 72$

Guitarra solista

1ª Guitarra

p *mf*

2ª Guitarra

p *mf*

3ª Guitarra

p *mf*

4ª Guitarra

p *mf*

Figura 42: Dança da Lupy

Obra: Insónia

Compositor: Pedro Ferreira

Data de composição: outubro de 2020

Insónia
Para ensemble de guitarras

Pedro Ferreira

$\text{♩} = 86$ andante sonolento

Figura 43: Insónia

Obra: Folia

Compositor: Nuno Leal

Data de composição: junho de 2020

Folia
Variações sobre um tema antigo português
(Folia é uma Dança antiga de origem portuguesa que, erradamente, é designada como sendo espanhola.
É uma dança rápida acompanhada de adufe ou pandeiro.)

Dedicado ao Pedro Ferreira

Nuno Leal

Andante ($\text{♩} = 80$)

Figura 44: Folia

Obra: Farrefumba

Compositor: Hélder Ferreira

Data de composição: fevereiro de 2020

Farrefumba
Dedicado ao amigo e camarada Pedro Ferreira

*obra concebida para trabalhar em ensemble a improvisação melódica.
(Escala de lá menor e harmónica; modo frígio dominante)

redlêH Ferreira
Coucineira, 02/2020

Figura 45: Farrefumba

Nome da peça: Brincadeiras de Criança

Escrita por: Gonçalo Lourenço

Data de composição: novembro de 2020

Full Score

Brincadeiras de Criança

Gonçalo Lourenço

Scherzando $\text{♩} = 76$

Figura 46: Brincadeiras de criança

8.2. Análise técnica e formal das obras

Quando solicitadas as obras aos compositores acima assinalados, foi pedido que compusessem segundo os parâmetros técnicos do programa de guitarra. Cada naipe devia estar ajustado ao seu grau de dificuldade, para que fosse possível a sua aplicabilidade no ensino.

Os naipes do ensemble foram organizados a partir dos alunos do 5º grau, que já possuem mais conhecimento, para os alunos do 1º grau, que possuem menos conhecimento:

Tabela 7: Organização dos naipes do ensemble segundo o nível de conhecimento dos alunos

Guitarra 1	Alunos de 5º grau
Guitarra 2	Alunos de 4º grau
Guitarra 3	Alunos de 3º grau
Guitarra 4	Alunos de 2º grau

Assim as obras para o ensemble de guitarras formam-se a partir de 4 naipes. A guitarra 1 com os alunos de 5º grau, guitarra 2 com os alunos de 4º grau, guitarra 3 com os alunos de 3º grau e guitarra 4 com os alunos de 2º grau.

É importante referir que duas das peças compostas com o título “Dança da Lupy” e a “Folia”, possuem solos. Nesta situação, terá de haver solistas com o nível mínimo de 7º grau para a obra poder ser realizada:

Tabela 8: Guitarra solista

Guitarra solista*	Alunos de 7º grau ou superior
-------------------	-------------------------------

8.2.1. Parâmetros de análise

Para realizar a análise técnica dos naipes de cada peça, seguimos quatro pontos principais: **tonalidade da obra, âmbito, posições e o andamento**. Dentro da tonalidade analisamos se o que foi escrito, está dentro das tonalidades conhecidas e aplicadas em cada grau. No âmbito, posições iremos analisar o que foi escrito está dentro do âmbito adequado percebendo se as mudanças de posição na guitarra estão dentro dos conteúdos exigidos no grau. No último parâmetro analisamos se o andamento da peça está em conformidade com os pontos anteriores.

As obras referidas não apresentam digitações de mão esquerda nem de mão direita. O nosso objetivo foi unicamente observar o repertório através dos parâmetros mencionados não querendo submeter os executantes a uma digitação específica. Em algumas ocasiões, como por exemplo, na ocorrência de um âmbito excedido de oitava, é sugerido que o professor (que aplique o repertório) desenvolva uma digitação que permita evitar possíveis erros.

Nos pontos seguintes apresentamos a análise formal e contexto das obras assim como uma análise de cada naipe com base no programa mencionado.

8.2.3. Análise das obras

8.2.3.1. Metamorfose (Anexo F.1)

A peça “metamorfose” foi escrita para ensemble de guitarras por Pedro Ferreira. A sua instrumentação é composta por 4 naipes: guitarra 1, guitarra 2, guitarra 3 e guitarra 4.

A obra caracteriza-se pela transfiguração de estilos musicais que acontecem ao longo da música. Do compasso 1 até ao compasso 23, apresenta-se a 1ª secção da obra. Esta secção contém o tema na tonalidade de lá menor que depois é partilhado sucessivamente pelos outros naipes. Assim que o mesmo passa individualmente por todos os naipes, é apresentado em todos os naipes coletivamente - é neste momento que começa a “metamorfose” que culmina, a partir dos ritmos base, na entrada da 2ª secção.

A 2ª secção acontece entre os compassos 24 ao 47. Nesta secção há uma mudança de andamento de 74 bpm para 100 bpm e uma mudança de estilo musical. Este caracteriza-se similarmente a uma música rock: linha de baixo sincopada e com ostinato, efeitos percussivos, acompanhamento em 5ªs perfeitas e diminutas e o uso de escalas pentatónicas. O final desta secção sucede uma cadência à dominante de lá menor.

Na entrada da 3ª secção apresenta-se de novo o estilo fugato, iniciado na primeira secção, mas desta vez na tonalidade de lá maior. A secção caracteriza-se de novo pela apresentação do tema e a sua partilha pelos vários, mas também pelas longas frases que acompanham o tema principal. Nos compassos 66 e 67 é exposto uma pequena apresentação do ambiente da segunda secção que resulta numa cadência final a lá maior.

Pela apresentação de três secções em que a 1ª é similar à 3ª, temos presente a estrutura: ABA.

Guitarra 4 – Análise (Anexo F.1.4)

Para o 2º grau dos conteúdos técnicos, assume-se que o aluno já conheça a escala de lá menor na 1ª posição da guitarra (ver tabela 6). Ainda que nos compassos 57-59, ocorram notas provenientes da escala de lá maior como dó# e sol# (não presentes nos conteúdos do 2º grau), pode-se afirmar na sua generalidade que as notas expostas são do conhecimento de um aluno deste grau.

Os alunos podem encontrar alguma dificuldade na elaboração do tema na parte A, pois o andamento é de 74 bpm à semínima enquanto a execução mínima das escalas previstas para o 2º grau é de 56 bpm à semínima (ver figura 9).

Guitarra 3 – Análise (Anexo F.1.3)

Nesta peça estão contempladas 2 tonalidades distintas: lá menor e lá maior. À semelhança da guitarra 4, os alunos de 3º grau já conhecem a escala de lá menor (ver tabela 6). No que se refere à tonalidade de lá maior (presente nos compassos 48-69), apresenta-se como primeira escala obrigatória do 3º grau (figura 16).

O âmbito está dentro do conhecimento dos alunos (figura 20) e as posições da guitarra variam entre a 1ª e a 2ª posição. O andamento da peça é adequado ao grau, pois só apresenta 12 bpm a mais do que o mínimo de 66 bpm exigidos para a execução das escalas (figura 16).

Guitarra 2 – Análise (Anexo F.1.2)

No 4º grau está previsto que os alunos conheçam as duas tonalidades estabelecidas na obra (ver tabela 6). As posições na guitarra variam entre a 1ª posição e a 2ª posição, e o âmbito está dentro da zona adequada (ver figura 28).

No que concerne ao andamento, observa-se que a velocidade de 74 bpm presente na obra encontra-se adequada ao mínimo exigido de 80 bpm para a execução das escalas (ver figura 21).

Guitarra 1 – Análise (Anexo F.1.1)

No 5º grau está previsto que os alunos conheçam as duas tonalidades da obra (ver tabela 6).

As posições presentes no naipe variam entre a 1ª até à 10ª posição no braço da guitarra. Nos conteúdos técnicos das escalas (ver figura 29), apenas são apresentados conteúdos até à 7ª posição do braço da guitarra.

O âmbito do naipe está entre a lá 3 e fá 5, o que ultrapassa a região confortável para o aluno (ver figura 39). Os alunos de 5º grau poderiam ter alguma dificuldade na execução de algumas notas mais agudas, como por exemplo no compasso 12, 15 e 29.

Conclusão

A partir desta análise conclui-se que a obra é exequível na sua generalidade. As partes de cada naipe estão escritas de forma organizada e adaptada a cada nível. No entanto podem surgir algumas dúvidas na guitarra 4 na secção A' onde aparece a tonalidade de lá maior, assim como na execução notas agudas no compasso 12, 15 e 29 agudas, na guitarra 1.

8.2.3.2. Brincadeiras de criança (Anexo F.2)

A peça para ensemble de guitarras “Brincadeiras de criança” foi escrita pelo compositor Gonçalo Lourenço. A sua orquestração foi composta para quatro naipes: guitarra 1, guitarra 2, guitarra 3, guitarra 4.

A peça está na tonalidade de sol maior, e apresenta-se estruturada numa parte introdutória, do compasso 1 a 11, e um final de 12 a 38. A peça caracteriza-se pelo uso de harmonias com diversas notas agregadas aos acordes e pelas melodias tradicionais acompanhadas em 3^{as} e 4^{as} realizadas pelo 1^o e 2^o naipe. Outra característica da obra são os ritmos homogêneos em todas as guitarras, uso de figuras rítmicas simples como colcheias, semínimas, mínimas e semicolcheias assim como as contantes mudanças de compasso.

Guitarra 4 – Análise (Anexo F.2)

No 2^o grau está previsto que os alunos conheçam a tonalidade de sol maior (ver tabela 6).

A tessitura do naipe está entre sol 2 e si 3, encontra-se por isso, dentro do âmbito adequado para os alunos (ver figura 15). Toda a parte da guitarra 4 é exequível na 1^a e 2^a posição da escala do braço da guitarra.

O andamento presente na peça é de 76 bpm à semínima. Conclui-se assim, com a ausência de ritmos complexos e de um andamento moderado, que a parte é exequível por um aluno de 2^o grau.

Guitarra 3 – Análise (Anexo F.2)

No 3^o grau está previsto que os alunos conheçam a tonalidade de sol maior (ver tabela 6). O âmbito escrito para o naipe está entre lá 3 e ré 4, estando por isso dentro da zona confortável para o grau (ver figura 16).

Toda a parte da guitarra 3 pode ser realizada na primeira posição do braço da guitarra. O andamento de 76 bpm é adequada, já que a execução de escalas no grau seria a 66 bpm (apenas 10 bpm de diferença) (ver figura 20).

Guitarra 2 – Análise (Anexo F.2)

No 4º grau está previsto que os alunos conheçam a tonalidade de sol maior (ver tabela 6). O âmbito do naipe está entre um fá 3 e um mib 4, encontra-se por isso dentro da zona adequada para os alunos (ver figura 28).

Para este grau está previsto que os alunos conheçam desde a 1ª posição até à 6ª posição da escala do braço da guitarra. Neste caso, os alunos só precisam de usar a 1ª posição para realizar a sua parte à exceção do último acorde que se realiza na 3ª posição.

O andamento da peça de 76 bpm, que apesar dos ritmos em semicolcheia, torna-se confortável na medida em que para o grau é necessário que os alunos executem as escalas a 80 bpm (ver figura 21).

Guitarra 1 – Análise (Anexo F.2)

Está previsto que os alunos conheçam a tonalidade de sol maior no 5º grau (ver tabela 6). No naipe da guitarra 1, estão presentes conteúdos na sua maioria desde a 1ª posição até à 3ª posição, exceto no compasso 7 onde se apresenta a 7ª posição. No 5º grau está previsto que os alunos conheçam o braço da guitarra até à 7ª posição (ver figura 29, 30).

O âmbito presente encontra-se dentro da zona confortável para os alunos de 5º grau (ver figura 29), pois está entre um lá 3 e dó# 5. O andamento da peça (76 bpm) está abaixo da velocidade mínima para execução das escalas de 96 bpm à semínima (ver figura 29).

Conclusão

A partir desta análise conclui-se que a obra é exequível na sua generalidade. As partes de cada naipe estão escritas de forma organizada e adaptada a cada nível.

8.2.3.3. Insónia (Anexo F.3)

A obra “Insónia” para ensemble de guitarras, foi escrita por Pedro Ferreira e contém a orquestração de 4 naves: guitarra 1, guitarra 2, guitarra 3 e guitarra 4.

A peça encontra-se dentro da tonalidade de mi menor e possui a estrutura de ABA. O parte A está entre o compasso 1 e o compasso 18, a parte B entre o compasso 19-35 e o A’ desde o compasso 36 até ao 56.

A peça caracteriza-se pela sua parte sonolenta e dramática ao mesmo tempo. A “insónia” na medida em que uma parte se quer acalmar para descansar (o corpo) e outra parte (cérebro) permanece ativa, entrando desta forma em conflito.

Assim, temos presente um baixo repetitivo em ostinato (guitarra 4), enquanto ao sucede o dramatismo nas restantes guitarras. Este dramatismo é caracterizado por ritmos rápidos, percussões inesperadas e efeitos na guitarra como pizzicato bartok e vibrato.

Guitarra 4 – Análise (Anexo F.3.4)

Para o 2º grau está previsto que os alunos conheçam a tonalidade de mi menor (ver tabela 6). O âmbito da oitava no naipe está entre mi 2 e mi 4, encontra-se por isso, dentro da zona adequada ao 2º grau (ver figura 15).

Toda a parte da guitarra 4 é realizável na 1ª posição. Apesar da peça conter a velocidade de 86 bpm à semínima, acima dos 48 bpm mínimos (ver figura 1), toda a parte é escrita em ostinato contendo figuras rítmicas simples como, semínimas, mínimas e colcheias.

Guitarra 3 – Análise (Anexo F.3.3)

No 3º grau está previsto que os alunos conheçam a escala de mi menor (ver tabela 6). O naipe encontra-se escrito no âmbito de lá 2 a mi 4, estando por isso dentro na zona adequada (ver figura 20).

Toda a parte pode ser realizável na 1ª posição da guitarra. Apesar de estar acima da velocidade mínima exigida de 66 bpm, para a execução das escalas (ver figura 16), contém na sua maioria ritmos simples como semínimas e mínimas.

Guitarra 2 – Análise (Anexo F.3.2)

No 4º grau está previsto que os alunos conheçam a escala de mi menor (ver tabela 6). O âmbito de cada naipe está entre dó# 3 e o si 4, está por isso adequado às exigências do grau (ver figura 21).

O naipe da guitarra 2 pode ser realizado entre a 1ª e 5ª posição, por esse motivo, encontra-se dentro das posições conhecidas pelos alunos (ver figura 21, 22).

As escalas no 4º grau devem ser executadas a 80 bpm à semínima (ver figura 21). Estando a peça a 86 bpm à semínima, encontra-se dentro de uma velocidade favorável à sua execução.

Guitarra 1 – Análise (Anexo F.3.1)

No 5º grau está previsto que os alunos conheçam a escala de mi menor (ver tabela 6).

O âmbito escrito para o naipe está entre mi 2 e mi 5. Desta forma, a parte melódica ultrapassa o âmbito adequado para os alunos (ver figura 39).

Na parte da guitarra 1 existem conteúdos desde a 1ª posição até à 9ª posição da guitarra. Neste grau os alunos devem conhecer a 9ª posição, devido ao aparecimento do arpejo de ré maior (ver figura 35).

O andamento de 86 bpm à semínima está dentro da velocidade confortável já que as escalas devem ser executadas a 96 bpm à mínima (ver figura 29).

Conclusão

Todas as partes encontram-se dentro dos requisitos técnicos exigidos para cada grau, à exceção dos compassos onde aparece a nota mi 5 na guitarra 1. A nota em questão encontra-se apenas com uma nota de diferença relativo ao âmbito adequado para os alunos deste grau. Conclui-se, que a obra é exequível na sua por alunos do 2º ao 5º grau.

8.2.3.4. Farrefumba (Anexo F.4)

A “Farrefumba” é uma obra composta para ensemble de guitarras criada por Hélder Ferreira. A sua orquestração contém 4 naipes de guitarra, ukulele, e um instrumento solo. O instrumento solista pode ser uma flauta, violino ou uma guitarra.

A obra contempla a estrutura “introdução – A - Final”. A introdução começa a partir do compasso 1 até ao compasso 4, parte A, do compasso 5 até ao 12, e parte final, compasso 13.

Por vezes, no ensino da música, não se dá espaço à improvisação. O compositor criou esta peça para colmatar esse problema. O objetivo da peça será trabalhar improvisação em ensemble, recorrendo à utilização da escala de lá menor natural e harmónica. Utiliza também recursos extensivos na exploração dos sons da guitarra: imitação de castanholas e a tambora.

Para o efeito, a parte de improvisação será realizada na parte A nos compassos 5-12. Todos os instrumentistas são convidados a participar na improvisação de forma individual.

O foco deste capítulo é analisar os conteúdos técnicos presentes nos naipes do ensemble de guitarras. Por este motivo, não serão analisados os naipes de instrumentos solistas ou acompanhadores, como o ukulele.

Guitarra 4 – Análise (Anexo F.4)

Está previsto que os alunos de 2º grau já conheçam a escala de lá menor harmónica (ver tabela 6).

O âmbito do naipe vai de mi 2 a fá 4, desta forma, encontra-se no âmbito adequado para os alunos de 2º grau (ver figura 15). Toda a parte é realizada na 1ª posição da guitarra.

Podem surgir algumas dificuldades em entender o compasso 7/8, no entanto o tempo da peça é lento, o que pode facilitar a sua execução e o seu entendimento.

Guitarra 3 – Análise (Anexo F.4)

Está previsto que os alunos do 4º grau conheçam a escala de lá menor harmónica (ver tabela 6).

O naipe da guitarra 3 está escrito com percussão na sua generalidade, à exceção do compasso 13. No compasso 13 a tessitura de mi 2 a mi 4, está por isso, dentro da tessitura confortável (ver figura 20).

Toda a parte da guitarra 3 é exequível na 1ª posição por isso encontra-se dentro da zona adequada para alunos de 3º grau.

Guitarra 2 – Análise (Anexo F.4)

Perante a tabela 6 podemos observar que os alunos do 3º grau conhecem a escala de lá menor harmónica (ver tabela 6).

O âmbito do naipe está entre mi 2 e ré 5, está por isso fora do âmbito adequado para os alunos (ver figura 28).

Para a execução, o naipe terá de realizar os acordes até 10ª posição do braço da escala da guitarra. Estas posições, estão fora da zona conhecida, já que no grau só se encontram conteúdos técnicos até à VI posição (ver figura 21).

Neste sentido, o professor deve identificar esta parte recorrendo à digitação das posições e dos dedos de modo a facilitar a sua leitura.

Guitarra 1 – Análise (Anexo F.4)

Está previsto que os alunos do 3º grau conheçam a escala de lá menor harmónica (ver tabela 6).

O âmbito para do naipe da guitarra 1 está entre mi 2 e sol# 4, está por isso, dentro da zona adequada para os alunos (ver figura 39). Toda a parte é exequível na 1ª posição da escala da guitarra.

Conclusão

Em geral, os conteúdos adaptam-se às dificuldades competências técnicas de cada grau. Podem ocorrer dificuldades gerais no entendimento do compasso 7/8, e na execução dos acordes da guitarra 2. O professor deve antecipar possíveis dúvidas, anotando na partitura as digitações e as posições, assim como adotar estratégias que promovam o entendimento do compasso 7/8.

8.2.3.5. Minimalista (Anexo F.5)

A peça para ensemble de guitarras intitulada “Minimalista”, foi composta por Pedro Ferreira e foi orquestrada para 4 naves - guitarra 1, guitarra 2, guitarra 3 e guitarra 4.

A obra, contempla a estrutura “A – B - A”. A secção “A” inicia a partir do compasso 15 até ao compasso 30, a secção “B”, a partir de 31 até 48, e a secção “A”, do compasso 49 até 71.

Esta obra foi realizada segundo um tema rítmico, possivelmente inspirado em obras como “Clapping music” de Steve Reich ou em “Samba de uma nota só” de Tom Jobim e Newton Mendonça.

A característica principal desta obra é a repetição da mesma célula rítmica. A célula inicia na guitarra 2 de forma percussiva, de 2 em 2 compassos e é apresentada em seguida, por ritmos semelhantes, nos restantes naipes. Todos estes ritmos são apresentados em percussão em várias zonas na guitarra no tampo da guitarra, e assim que todos os naipes apresentam a sua parte, esta é substituída por notas musicais.

Esta obra não foi escrita de forma tonal, no entanto ela contém uma harmonia base em lá maior. A partir do compasso 15, temos presentes os temas iniciados na introdução, agora explorando diversos acordes e mudanças de compasso. Esta secção irá terminar com acordes em mínimas explorando a ressonância das guitarras.

Na secção “B”, dá-se a exploração de outros ritmos e texturas pela guitarra 1 e 2, com acompanhamento da guitarra 4 e continuação do tema rítmico pela guitarra 3. Esta secção explora vários tipos de dinâmicas e acordes, e irá terminar da mesma forma que terminou “A”. Na última secção, é explorado o tema principal (como na primeira secção), mas desta vez em todas as guitarras de forma sucessiva.

Devido ao tema estar desfasado, à utilização de harmónicos (naturais e não naturais) e a entrada progressiva de acordes estes resultam numa atmosfera sonora. Esta secção culminará numa cadência suspensiva a lá maior.

Guitarra 4 – Análise (Anexo F.5.4)

O objetivo desta peça não é apresentar uma tonalidade. No entanto, se juntássemos todas as notas constituintes da guitarra 4, poderíamos ter a escala de lá menor natural e harmónica. Sendo assim, as notas constituintes da escala de lá menor são mencionadas no programa do 1º grau e 2º grau (ver tabela 6).

O âmbito está entre mi 2 e si 3, por esse motivo, encontra-se dentro do âmbito adequado para um aluno de 2º grau (ver figura 15). Toda a parte da guitarra 4 é exequível na 1ª posição da guitarra.

O andamento de 100 bpm à semínima pode ser um desafio para os alunos de 2º grau, mas é facilmente defendida na medida em que todos os ritmos constituem figuras rítmicas simples como semínimas, colcheias e mínimas.

No ritmo inicial da parte “A” podem surgir algumas dúvidas devido à acentuação complexa e aos ritmos sincopados. Para resolver o problema, o professor pode pedir aos restantes naipes que toquem em simultâneo com a guitarra 4. Isto fará com que os elementos oiçam os restantes naipes e tentem reproduzir aquilo que ouvem, ao invés de primeiramente decifrarem os ritmos que estão na partitura.

Guitarra 3 – Análise (Anexo F.5.3)

Como já foi referido anteriormente, esta peça não tem como objetivo apresentar uma tonalidade específica. No entanto todas as notas constituintes (À exceção da secção “A”) já foram apresentadas na escala cromática de ré (ver figura 17).

O âmbito está entre ré# 3 e si 4, está por isso, dentro da tessitura conhecida por parte dos alunos de 3º grau (ver figura 20). Toda a parte da guitarra 3 é realizável na 1ª e 2ª posição do braço da guitarra.

O andamento da peça é rápido relativamente à execução de escalas pelos alunos de 3º grau (ver figura 16). Apesar disso, todas as figuras rítmicas que constituem a parte são simples, como colcheias, semínimas, mínimas, assim como diversas repetições das mesmas notas, o que facilita a sua execução.

Ainda que todos os harmónicos da secção “A” sejam naturais, podem surgir algumas dúvidas devido ao facto de o 3º grau só estar familiarizado sensivelmente até à 5ª posição do braço da guitarra.

Guitarra 2 – Análise (Anexo F.5.2)

As notas que constituem o naipe da guitarra 2 estão presentes na escala de sol cromática no 4º grau (ver figura 23).

Todas as notas até à parte B são realizáveis até à 4ª posição da guitarra, são por isso adaptadas ao nível em questão (ver figura 21).

Todos harmónicos na parte “A” são naturais. Ainda assim, podem surgir algumas dúvidas nos harmónicos resultantes de mi 4 e si 3, já que é necessário alcançar o 12º traste para poder realizar as notas.

Guitarra 1 – Análise (Anexo F.5.1)

O âmbito presente no naipe é de si 3 a sol 5. Assim, existem 2 notas que se encontram fora do âmbito adequado para alunos de 5º grau (ver figura 39).

Para alunos de 5º grau está previsto que conheçam as notas até à 9ª posição (ver figura 35). Toda a parte deste naipe é realizável até à 7ª posição do braço da guitarra, à exceção dos acordes dos compassos 27-30 e dos acordes dos compassos 44-48, onde são utilizados conteúdos até à 12ª posição.

O andamento da peça é de 100 bpm à semínima. Esta velocidade é realizável na medida em que os alunos devem executar as escalas à mínima velocidade de 96 bpm (ver figura 29 e 30). O naipe da guitarra também contém diversas repetições da mesma nota, o que facilita a sua execução.

Conclusão

A obra é exequível na sua generalidade. Os naites estão adequados às dificuldades exigidas para cada grau à exceção de velocidade geral da peça que ultrapassa a velocidade exigida pelo 2º grau e 3º grau e nas posições da secção B dos harmónicos. Na nossa análise, apenas sugere-se uma digitação que permita aos alunos do naipe da guitarra 1 nos compassos de 27-30 e de 44-48 identificarem os acordes fora da zona adequada.

8.2.3.6. Dança da Lupy (Anexo F.6)

A peça para ensemble de guitarras intitulada “Dança da Lupy”, foi composta por Pedro Ferreira e foi orquestrada para quatro naipes de guitarra e uma guitarra solista.

A peça contém a estrutura “A-B-A”. A primeira secção “A” está entre o compasso 1 até ao 15, a secção “B” fica entre o compasso 16 a 43, e a secção “A” entre os compassos 44 e 59.

A tonalidade presente na obra é de lá menor harmónica nas primeiras duas secções, inicia em ré maior na secção “A”, e termina em lá maior.

A peça caracteriza-se por ser festiva nas secções “A e A”, e mais melódica na secção B. É inspirada na “Canção e Dança” de Ruiz Pipó, contém alguns apontamentos inspirados no 3º andamento do concerto Aranjuez (pela apresentação do compasso 10/8) e também do andamento “crótalo” do Romancero Gitano op.152 de Castelnuovo Tedesco, nos compassos 29 e 31.

Para análise dos conteúdos técnicos iremos excluir a guitarra solista por não se inserir no programa de guitarra apresentado. A parte solista deve ser executada por um aluno de nível 7º grau ou superior, como já foi referido anteriormente.

Guitarra 4 – Análise (Anexo F.6.5)

No 2º grau os alunos já conhecem a escala de lá menor (ver tabela 6), lá cromática (ver figura 13) e ré maior (figura 12). Na parte da final da peça a tonalidade apresentada é lá maior, ainda que esta escala não tenha sido apresentada aos alunos do 2º grau, a única nota desconhecida para os alunos seria fá#2. Neste caso, o professor deve alertar os alunos para essa nota específica.

O âmbito do naipe da guitarra 4 está entre mi 2 e lá 3, à exceção dos compassos dos 16 a 24 onde são apresentados conteúdos que ultrapassam o âmbito adequado para os alunos (ver figura 15). Neste caso, todos os harmónicos são naturais e por esse motivo, adaptáveis ao grau em questão.

Toda a parte do naipe da guitarra 4 é realizável na 1ª posição do braço da guitarra, está por esse motivo, dentro dos conhecimentos dos alunos.

Guitarra 3 – Análise (Anexo F.6.4)

No 3º grau os alunos já devem conhecer as escalas que constituem a peça: lá menor harmónica (ver figura 9), lá cromática (ver figura 13), ré maior (ver figura 12) e lá maior (ver figura 16).

O âmbito presente na escrita do naipe está entre mi 2 e mi 3, encontra-se por isso no âmbito adequado para os alunos (ver figura 20). Toda a parte do naipe é realizável na 1ª e 2ª posição, está por esse motivo dentro das posições conhecidas pelos alunos (ver figura 16).

O compasso da peça está em 6/8 na velocidade de 72 bpm à semínima pontuada, encontra-se ligeiramente mais rápido do que a velocidade que se devem ser executados os arpejos – 44 bpm à semínima com ponto (ver figura 19). Ainda que esteja acima da velocidade, note-se que a linha do naipe da 4 guitarra mantém diversas notas e padrões repetidos, o que facilita a sua execução.

Guitarra 2 – Análise (Anexo F.6.3)

No 4º grau, os alunos já devem conhecer as escalas que constituem a peça: lá menor harmónica, lá cromática ré maior e lá maior (ver tabela 6).

O âmbito escrito para o naipe está entre mi 2 e dó 5, assim ultrapassa numa nota a região presente nos conteúdos técnicos dos alunos de 4º grau (ver figura 28).

Toda a parte do naipe da guitarra 2 é realizável até à 5ª posição do braço da guitarra, está assim, adaptado ao nível em questão (ver figura 21).

Guitarra 1 – Análise (Anexo F.6.2)

No 5º grau está previsto que os alunos já conheçam as escalas que constituem a peça: lá menor harmónica, lá cromática, ré maior e lá maior (ver tabela 6).

O âmbito presente no naipe da guitarra 1 é de lá 3 a dó 5, está por esse motivo, dentro da zona conhecida dos alunos de 5º grau (ver figura 29).

A linha da guitarra 1 é realizável desde a 1ª posição até à 5ª posição, está por esse motivo adaptado ao nível em questão (ver figura 29).

Conclusão

A peça é na sua generalidade realizável pelos alunos do 2º ao 5º grau. As vozes estão adaptadas à dificuldade de cada grau. No entanto podem surgir algumas dificuldades na questão dos harmónicos da guitarra 4. O professor deve assinalar na partitura dos alunos a sua digitação nos compassos 16 a 24.

8.2.3.7. Folia (Anexo F.7)

A obra intitulada “Folia” para ensemble de guitarras foi escrita pelo compositor Nuno Leal. É orquestrada para 4 naves de guitarra: guitarra 1, guitarra 2, guitarra 3 e guitarra 4.

A peça tem como subtítulo: “Variações sobre um tema antigo português”. O compositor com esta peça afirma que a “folia é uma dança antiga de origem portuguesa que, erradamente, é designada com sendo espanhola. É uma dança rápida acompanhada de adufe ou pandeiro” (Anexo F.7).

O tema da folia já foi tratado anteriormente. No passado, compositores como Handel, Corelli e Vivaldi já escreveram obras com esse tema. No caso da peça em questão, a partir do tema da folia, escreveu especificamente para o ensemble de guitarras.

Trata-se de um tema e variações. O tema é apresentado nos 8 primeiros compassos, e depois, é desenvolvido ao longo da obra por 9 variações onde são explorados diversos estilos musicais. A última variação tem um carácter mais festivo e é apresentado a técnica “tambora” para simular o adufe.

A tonalidade da obra é mi menor.

Guitarra 4 – Análise (Anexo F.7.4)

No 2º grau está previsto que os alunos já conheçam a tonalidade de mi menor harmónica (ver figura 9).

O âmbito presente do naipe da guitarra 4 é de mi 2 a mi 4, está por isso dentro da zona confortável para os alunos do 2º grau (ver figura 15).

A parte do naipe é realizável na 1ª posição, está desta forma adaptado ao grau em questão (ver figura 12).

Guitarra 3 – Análise (Anexo F.7.3)

No 3º grau está previsto que os alunos já conheçam a tonalidade de mi menor harmónica (ver tabela 6).

O âmbito presente do naipe da guitarra 3 é de mi 2 a mi 4, está por isso dentro da zona confortável para os alunos de 3º grau (ver figura 20).

Para executar a linha do naipe da guitarra 3 apenas será necessário usar a 1ª e 2ª posição da guitarra, está desta forma adaptado (ver figura 16).

Guitarra 2 – Análise (Anexo F.7.2)

No 4º grau está previsto que os alunos já conheçam a tonalidade de mi menor harmónica (ver tabela 6).

O âmbito presente do naipe da guitarra 2 é de mi 2 a sol 5, está por isso fora do âmbito adequado para os alunos de 4º grau (ver figura 28). Nos compassos 97 a 112 exista uma exceção, onde o âmbito é ultrapassado. Neste caso o professor deve anotar as posições e as digitações de forma a facilitar a leitura.

À exceção dos harmónicos do compasso 97 a 112, a parte do naipe é realizável na 1ª e na 2ª posição.

Guitarra 1 – Análise (Anexo F.7.1)

No 5º grau está previsto que os alunos já conheçam a tonalidade de mi menor harmónica (ver tabela 6).

O âmbito presente no naipe da guitarra 1 é de mi 2 a sol 5, está por isso fora do âmbito adequado para os alunos de 5º grau (ver figura 99). O momento em que é excedido a tessitura encontra-se na variação VIII. O professor deve anotar a digitação para facilitar a execução das notas agudas.

Toda a partitura é realizável até à 5ª posição do braço da guitarra, está desta forma adaptado ao grau em questão (ver figura 33 e 35).

Conclusão

A partitura em geral está adaptada às dificuldades técnicas exigidas para cada grau. É necessário que o professor tenha atenção a secção dos harmónicos da variação VI da guitarra 2 e na variação VIII da guitarra 1. Em ambas as situações, o professor deve anotar digitação, pois podem surgir dificuldades na questão da leitura das notas.

9. Motivações e limitações da investigação

Para uma análise real da aplicabilidade do repertório no ensino básico de música, o ideal seria realizar uma apresentação pública das peças, a aplicação por parte de outros professores noutras escolas e um inquérito aos alunos após a performance com o intuito de perceber se o repertório estaria adequado aos seus níveis de dificuldade.

Sem a possibilidade de se realizar o que foi dito antes, devido à pandemia de covid-19 que impediu a realização de ensaios com ensemble de guitarras, a solução foi defender o repertório a partir de um programa de guitarra. A seguinte tabela demonstra as limitações da investigação e as motivações do estudo:

Tabela 9: Motivações e limitações do projeto

	Gerais	Particulares específicos
Limitações	<ul style="list-style-type: none"> -As obras não foram aplicadas em ensaio; -O nível dos alunos difere de escola para escola. 	<ul style="list-style-type: none"> -O repertório não foi aplicado durante a “Prática de Ensino Supervisionada”; -O programa de guitarra ABRSM não é um programa oficial implementado em Portugal; - A análise do programa técnico não confirma a total aplicabilidade das obras no ensino básico de música.
Motivações	<ul style="list-style-type: none"> -Promover a criação de música original para o ensemble de guitarras em Portugal; -Aprimorar as performances do ensemble de guitarras; -Melhorar o interesse e motivação dos alunos por classe de conjunto; -Promover a interdisciplinaridade entre a disciplina de Instrumento e Classe de Conjunto. 	<ul style="list-style-type: none"> -Disponibilizar um repertório de ensino básico para ensemble de guitarras; -Apresentar obras com títulos em português de compositores portugueses; -Aperfeiçoar os conteúdos técnicos dos graus; -Disponibilizar um repertório que valoriza os recursos contemporâneos da guitarra.

10. Reflexão de investigação

Esta investigação procurou dar resposta à problemática da escassez de repertório original para ensemble de guitarras, criando peças para o mesmo. Nos seguintes parágrafos são abordados diversos tópicos como, a razão pela elaboração do projeto, as contribuições do projeto e as limitações do projeto.

Como já foi referido, a motivação da elaboração deste projeto foi surgindo a partir da participação pessoal em ensemble de guitarras ao longo da formação do autor e na verificação de um facto: o repertório original realizado foi praticamente nulo. Além dos ícones mundiais como Roland Dyens ou Leo Brouwer, existem poucos com o seu legado. O problema acentua-se em Portugal.

Sobre música escrita para ensemble de guitarras em Portugal, Augusto Pacheco disse: “Não tenho conhecimento de música escrita. Alguns colegas fazem arranjos [...] Agora para este grupo específico, não conheço”, já Pedro Rufino sobre a interpretação de obras originais em ambiente escolar disse: “As pessoas que estão à frente das orquestras de guitarras escolares não tocam repertório original”, José Mesquita Lopes, sobre o repertório apresentado nos estágios de orquestra que dirigiu disse: “às vezes aparecia uma ou outra original”.

Perante as informações do parágrafo anterior, fica claro que os ensembles de guitarra não costumam tocar repertório original. A nossa questão faz-se desta forma: Não fará sentido existir mais repertório original, dado o número considerável de ensemble de guitarras em Portugal?

Graham Wade (2017) no seu artigo eletrónico “Historical perspectives of the guitar ensemble”, descreve a sua visão sobre o ensemble de guitarras:

“[...] the phenomeon of the guitar orchestra, wich has gained in popularity over the recent years [...] most of these are more fun to perform in than to listen to as an audience. The repertoire is often intended to cater amateurs [...] the pieces you tend to head emphasize participation rather than musical perfection” (2021, janeiro, 20).

O nosso projeto pretende contrariar a tendência de que o ensemble será à partida “mais divertido de participar enquanto membro do que ouvir enquanto público”. A criação de repertório fará com que o grupo melhore ao nível da sua identidade e ao nível da sua performance.

No entanto, entendemos que o repertório criado não prova ser eficaz no aumento da qualidade performativa, pois não foi implementado. Por esse motivo, o maior contributo do projeto será primeiramente o alerta e consciencialização da problemática mencionada, e depois, o repertório.

As diversidades de estilos nas sete obras criadas para ensemble de guitarras, constituem o segundo contributo. As peças desenvolvidas apresentam vários estilos

musicais como o contraponto (“Folia”), minimalismo (“Minimalista”), e também de rock (parte B da “Metamorfose”). Contêm peças que valorizam a festividade com rasgueados na guitarra (“Dança da Lupy”), do improvisado em grupo (“Farrefumba”) e da apresentação de melodias tradicionais com harmonias complexas (“Brincadeiras de criança”).

Procurámos, para uma maior diversidade de estilos musicais, que os compositores escolhidos não fossem só guitarristas. Assim, dos quatro compositores convidados, dois guitarristas (Pedro Ferreira e o Hélder Ferreira), e dois não guitarristas (Nuno Leal e Gonçalo Lourenço).

O terceiro contributo que achamos importante destacar foram os temas mencionados nas entrevistas sobre o ensemble de guitarras: “Ensemble de guitarras ou Orquestra de guitarras?” onde é discutido qual o conceito mais adequado, “Aparecimento dos ensembles de guitarra em Portugal”, onde são expostos, a partir das experiências pessoais dos entrevistados, o momento em que aparece o ensemble em Portugal, os “Benefícios de se tocar num ensemble de guitarras” e a questão do “Maestro na direção do ensemble de guitarras”. Estes assuntos não representam a objetividade dos factos, mas poderá ser um ponto de partida para discussões futuras sobre os temas.

Nos naipes de algumas obras compostas, acontece pontualmente, âmbitos de oitava excedidos. Em discussão com os compositores, não quisemos diminuir a qualidade musical apenas para que o repertório estivesse escrupulosamente dentro dos parâmetros do programa de guitarra. Acreditamos que o repertório deve ser desafiante e não totalmente confortável para os alunos. Assim como a autora Hallam (2012), as atividades que sejam demasiado fáceis, podem tornar-se aborrecidas ou desinteressantes, e caso sejam demasiado difíceis, podem gerar ansiedade e frustração.

É por esse motivo que os conceitos como a motivação e o papel do professor surgem como o quarto contributo no presente trabalho. Deverá ser o professor, através do conhecimento dos fatores motivacionais dos alunos aplicar as melhores estratégias de ensaio, para que os momentos desafiantes (ou que estejam fora do conhecimento do aluno) sejam ultrapassáveis. Também os professores devem ser um modelo de pessoa motivada (Ribeiro, 2011), e devem saber como definir expectativas elevadas para os alunos (Cardoso, 2007).

As limitações do projeto incidem sobre a impossibilidade de aplicação das obras durante o estágio pedagógico, na Escola de Artes SAMP. Devido ao fenómeno da pandemia de covid-19 em Portugal, todas as classes de conjunto foram impedidas de funcionar desde março até ao final do ano letivo de 2019/2020. Assim, obrigou-nos a mudar objetivos importantes do trabalho e defender a aplicabilidade do repertório no ensino básico através do programa de guitarra ABRSM. Este programa, ainda que vindo de uma instituição com um legado bastante importante, tem duas limitações evidentes. Primeiro, porque não é um programa oficial

implementado em Portugal, e segundo, porque o mesmo não comprova a total aplicabilidade no ensino básico de música.

Ainda com a limitação referida, decidimos usar os programas ABRSM para guitarra, pois demonstram ser mais completos ao nível da apresentação dos conteúdos técnicos para cada grau, do que os programas para guitarra implementados em Portugal. Vejamos o exemplo abaixo do programa oficial de guitarra do 1º grau do conservatório Escola de Artes, do Governo Regional da Madeira:

EXIGÊNCIAS ANUAIS MÍNIMAS

- 3 (três) escalas diatónicas maiores, 3 (três) diatónicas menores;
- 1 (uma) escala cromática;
- 3 (três) arpejos maiores e 3 (três) menores;
- 5 (cinco) Estudos ou Peças.

Figura 47: Conteúdos técnicos do programa de guitarra para o 1º grau do conservatório Escola de Artes do Governo Regional da Madeira, pág. 2.

Apresentamos também o exemplo do programa de guitarra referente aos conteúdos técnicos do 3º grau do conservatório Calouste Gulbenkian de Braga:

3º ano

I – Técnica

- 1 – Desenvolvimento dos mecanismos em forma de escalas (diatónicos e cromáticos).
- 2 – Continuação do estudo dos acordes e arpejos.
- 3 – Exercícios simples de ligados ascendentes e descendentes.
- 4 – Resistência da barra.

Figura 48: Conteúdos técnicos do programa de 3º grau do programa para guitarra do conservatório Calouste Gulbenkian de Braga, pág. 2.

Na figura 47, podemos observar as informações no que diz respeito à tonalidade e ao número de escalas a serem executadas anualmente pelos alunos de 1º grau de guitarra do conservatório Calouste Gulbenkian de Braga. Na figura 48, temos presentes menos informações do que na figura 47, não referindo desta maneira quais escalas, arpejos ou exercícios que o aluno deve realizar ao longo do ano.

Nos programas ABRSM para guitarra do 1º ao 5º grau podemos obter informações mais detalhadas ao nível dos conteúdos técnicos. Vejamos as figuras seguintes:

	pattern	1	2	3	4	5
Thumb-only scales*		= 96	= 112			
Scales†						
1 & 2 octaves		= 48	= 56	= 66	= 80	= 96
2 octaves						
3 octaves						
Chromatic scales						
1 & 2 octaves				= 66	= 80	= 96
3 octaves						
Interval scales				= 60	= 72	= 84
Arpeggios		= 40	= 42	= 44	= 48	= 56

Figura 49: Conteúdos técnicos do programa de guitarra "Guitar syllabus from 2019"

	Length (bars)	Time	Keys	Other features that may be included
Grade 1	4	4/4 3/4	C, G, F majors A, E minors	<ul style="list-style-type: none"> note values; z rests 1st position accidentals (within minor keys only) single-line texture passages for thumb alone <i>f</i> and <i>p</i> <i>cresc.</i> and <i>dim.</i> hairpins
	6	2/4		
Grade 2			D minor	<ul style="list-style-type: none"> and patterns staccato <i>mp</i> and <i>mf</i>

Figura 50: Conteúdos técnicos do programa para guitarra "Guitar syllabus 2019"

Como podemos observar na figura 49 e 50, o programa de guitarra ABRSM permite obter informações mais detalhadas ao nível dos conteúdos técnicos como, as velocidades base para a realização das escalas e arpejos de cada grau, o número de oitavas à realização de escalas, as tonalidades novas em cada grau e ainda elementos expressivos que se deve assimilar em cada grau.

Assim, pretendemos justificar o uso de um programa não implementado em Portugal como base para a criação das sete peças para ensemble de guitarras. No entanto, o nosso objetivo não é colocar em causa os programas de guitarra das escolas oficiais de música de Portugal. O que queremos justificar sobretudo, é que não encontramos as especificidades necessárias técnicas para elaboração de um repertório de ensemble de guitarras adaptado aos níveis do ensino básico de música, com os programas guitarra das escolas de música em Portugal.

11. Conclusão

Terminamos este relatório com uma conclusão da parte I relativamente ao estágio profissional e a conclusão relativa à investigação da parte II. De seguida apresentaremos os pontos em que estas duas relacionam e de que maneira é que o relatório melhorou a nossa visão sobre a música de conjunto.

O estágio desenvolvido na Escola de Artes SAMP foi bastante benéfico em termos de aprendizagens de novos métodos e do contacto de vários professores com experiência na área. Destacamos a boa relação entre os membros da instituição assim como o apoio que nos foi proporcionado ao longo do ano letivo.

As disciplinas lecionadas durante o ano letivo de 2019/2020 foram guitarra (aula individual) e coro (classe de conjunto). Em ambas podemos observar vários tipos de alunos, o que nos desafiou ao nível dos métodos e conhecimentos que tivemos de obter para resolver problemas.

O aluno “A”, o qual acompanhamos o seu percurso, revelou-se ser um aluno mediano, que não se esforçou mais do que o estritamente necessário. O nosso objetivo foi melhorar as suas capacidades detetando as suas dificuldades. Quando questionado sobre as melhores experiências que teve durante o seu percurso na guitarra, das três respostas dadas, duas foram relacionadas com a “orquestra” referindo-se ao ensemble de guitarras. Esta informação diz-nos que é na música de conjunto onde reside parte da motivação deste tipo de aluno, e reforça o tema do presente trabalho.

Na classe de conjunto, a atenção dada na nossa conclusão será mais para a prestação professor de estágio. Os alunos demonstraram bastante interesse ao longo do ano, tendo conseguido atingir vários objetivos gerais da disciplina. Apesar do trabalho de música de conjunto ter ficado suspenso a partir de março de 2020, os alunos mantiveram o seu interesse e motivação pela disciplina.

Os desafios da lecionação da disciplina foram sobretudo os seguintes: manter o nível de estrutural de aula e acompanhar no piano o repertório de coro. O nível estrutural da disciplina, usado pela professora cooperante, teve como base: aquecimento corporal, técnica vocal e interpretação. A nossa dificuldade inciduiu sobre o conhecimento dos vários tipos de aquecimento e de execução exercícios de técnica vocal.

No que consta às críticas que nos foram submetidas pelos professores envolvidos no estágio foram sobretudo ao nível da comunicação. Foi este ponto que também julgamos ter melhorado durante o ano letivo.

Relativamente à parte II, concluímos que, a nível pessoal, o trabalho foi extremamente benéfico pela pesquisa e investigação dos temas abordados sobre música de conjunto. Não só pelo desafio que foi a elaboração das peças e pela

encomenda aos compositores, mas também pela pesquisa sobre os temas relacionados com a motivação e sobre música de conjunto.

A secção das entrevistas foi bastante benéfica ao nível do entendimento temporal do aparecimento do ensemble de guitarras em Portugal, do conceito de “ensemble de guitarras” ou “orquestra de guitarras”, da discussão do repertório original, do uso de maestro na direcção de ensemble de guitarras e também para podermos conhecer experiências pessoais dos entrevistados na direcção do ensemble de guitarras.

A nível global não saberemos se as peças farão diferença no repertório de ensemble de guitarras. No entanto, sabemos que este trabalho alerta para discussão do “repertório original para ensemble de guitarras”, e esse será sem dúvida, o seu maior contributo.

Bibliografia

- Araújo, R. C. (2010) *Música e motivação: algumas perspectivas teóricas*, Revista de Educação Musical, No. 134, Associação Portuguesa de Educação Musical
- Berg, M. H. (2008) *Promoting "Minds-On" Chamber Music Rehearsals*, Music Educators Journal, The National Association for Music Education
- Bézenac, C., & Swindells, R. (2009) *No pain, no gain? Motivation and Self-Regulation in Music Learning*, International Journal of Education & the Arts, Vol. 10, No. 16
- Bzuneck, J. A. (n.d.) *As Crenças de Auto-Eficácia e o seu Papel na Motivação do Aluno*, University of Kentucky
- Carmo, H. & Ferreira, M. H. (2015) *Metodologia da investigação- Guia para autoaprendizagem*, 3ª edição, Universidade aberta
- Carvalho, E. S. (2016) *Análise do estado de fluxo e da motivação em praticantes de highline*, Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título Bacharel em Ciências do Esporte à Faculdade de Ciências Aplicadas da Universidade Estadual de Campinas, Limeira, São Paulo, Brasil
- Criss, E. (2010) *Teamwork in the Music Room*, Music Educators Journal, The National Association for Music Education
- Griffing, J. (2004) *Incorporating Chamber Music into a School Music Program*, American String Teacher
- Guitar Scales & Arpeggios ABRSM Grades 1-5* (2008), The Associated Board of the Royal Schools of Music
- Hallam, S. (2002) *Musical Motivation: towards a model synthesising the research*, Music Education Research, Vol. 4, No. 2
- Harder R. (2008) *Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento: Trajetória e realidade*, Opus, Goiânia, Vol. 14, No. 1
- Latten, J. (2001) *Chamber Music for Every Instrumentalist*, Music Educators Journal, The National Association for Music Education
- Le Blanc, P.M., Ouwenel, E., & Schaufeli, W.B. (2013) *Believe and You Will Achieve: Changes over Time in Self-Efficacy, Engagement, and Performance*, Applied Psychology: Health and Well-Being, The International Association of Applied Psychology
- Lens W., Matos L. & Vanteenskiste (2008) *Professores como Fontes de Motivação dos alunos: O quê e porquê da aprendizagem do aluno*, Educação, Vol. 21, No. 1, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
- Lin, Y., McKeachie W. J. & Kim Y. C. (2002) *College student intrinsic and /or extrinsic motivation and learning*, Learning and Individual Differences
- Manfredo, J. (2006) *Effective Time Management in Ensemble Rehearsals*, Music Educators Journal
- Morais, G. M. F. P. (2016) *Orquestra de Guitarras da Academia de Música de Vilar do Paraíso: percurso e desígnios motivacionais*, Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Pedro João Agostinho Figueiredo Santander Rodrigues,

Neidlinger, E. (2011) *Chamber Music within the Large Ensemble*, Music Educators Journal, The National Association for Music Education

Ribeiro, F. (2011) *Motivação e aprendizagem em contexto escolar*, Profforma, No. 3

Rudolph, Udo (2003) *Motivationspsychologie*, Weinheim, Beltz

Sacks, A. M. (2016) *A Comparative History and the Importance of Chamber Music*, Capstone Projects and Master's theses

Trapkus, P. (2018) *Structuring and Effective Chamber Music Class*, American String Teacher

Zorn, J. D. (1973) *Effectiveness of chamber music ensemble experience*, Journal of Research in Music Education, Vol. 21, No. 1, The National Association for Music Education

Webgrafia

ABRSM: *The beginning*, Associated Board of the Royal Schools of Music, n.d, acedido a 30 de outubro de 2020 em <https://us.abrsm.org/en/about-us/our-history/>

Augusto Pacheco | *O Maestro orientador do estágio de guitarras - IV FIGA*, Festival Internacional de Guitarra de Guimarães, acedido a 5 de novembro de 2020 em <https://www.cc-amarante.pt/noticias/augusto-pacheco-maestro-orientador-do-estagio-guitarras-iv-figa/>

Branson, D. (n.d) *Engaging Rehearsals To Enhance Music Making*, acedido a 1 de novembro de 2020, em <https://banddirector.com/concert-band/engaging-rehearsals-to-enhance-music-making/>

Cardoso, F. (2007) *Papel da Motivação na Aprendizagem de um Instrumento*, Escola Superior de Música de Lisboa, acedido a 10 de novembro de 2020 em <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/1886>

Ensino Artístico Especializado | Programa de Guitarra, Conservatório e Escola de Artes do Governo Regional da Madeira, acedido a 24 de fevereiro de 2021 em <https://www.conservatorioscoladasartes.com/wp-content/uploads/2018/11/EAE-Programa-de-GUITARRA.pdf>

Guitarrafonia, Baile das Máscaras Especial (2013), acedido a 10 de outubro de 2020 em https://www.rtp.pt/antena2/concertos-antena2/guitarrafonia_2611

Guitar Syllabus from 2019 (2018), Associated Board of the Royal Schools of Music, acedido a 30 de outubro de 2020 em https://gb.abrsm.org/media/63001/complete_guitar_syllabus.pdf

José Mesquita Lopes, *Guitarra Clássica*, Meloteca, n.d, acedido a 8 de novembro de 2020 em <https://www.meloteca.com/portfolio-item/jose-mesquita-lopes/>

Pedro Rufino em destaque no Jornal do Fundão (2015), acedido a 11 de outubro de 2020, em <https://jornaldenisa.blogspot.com/2015/07/musica-pedro-rufino-em-destaque-no.html>

Programa do Curso de Viola Dedilhada, Conservatório de Música Caslouste Gulbenkian de Braga, acedido a 24 de fevereiro de 2021 em <https://www.conservatoriodebraga.pt/userfiles/file/Escola-programa-de-guitarra.pdf>

Wade, G. (2017) *Historical Perspectives on the Guitar Ensemble*, acedido a 5 de novembro de 2020, em <https://classicalguitarmagazine.com/historical-perspectives-on-the-guitar-ensemble/>

Anexo A

Projeto Educativo SAMP



Projecto Educativo

Escola de Artes

2015-2016
2016-2017
2017-2018

Introdução

O presente Projecto Educativo procura afirmar a identidade da Escola de Artes da Sociedade Artística e Musical dos Pousos (SAMP), reconhecendo as suas características próprias, e colocando-as ao serviço das finalidades educativas a que se propõe.

Pretende ser uma expressão de acção intencional da comunidade educativa da SAMP, não só da sua escola, mas das famílias, instituições locais, e dos diversos grupos sociais que a rodeiam. Dentro dos princípios de responsabilização dos diferentes parceiros educativos, procura adequar-se às características e recursos da escola e às solicitações e apoios da comunidade e instituição em que se insere.

Estabelecendo metas adequadas às exigências da situação específica da escola, procura “romper com práticas rotineiras e construir a inovação, fomentando as relações interpessoais e de responsabilização colectiva, afirmando assim a sua autonomia cultural, pedagógica e administrativa”¹.

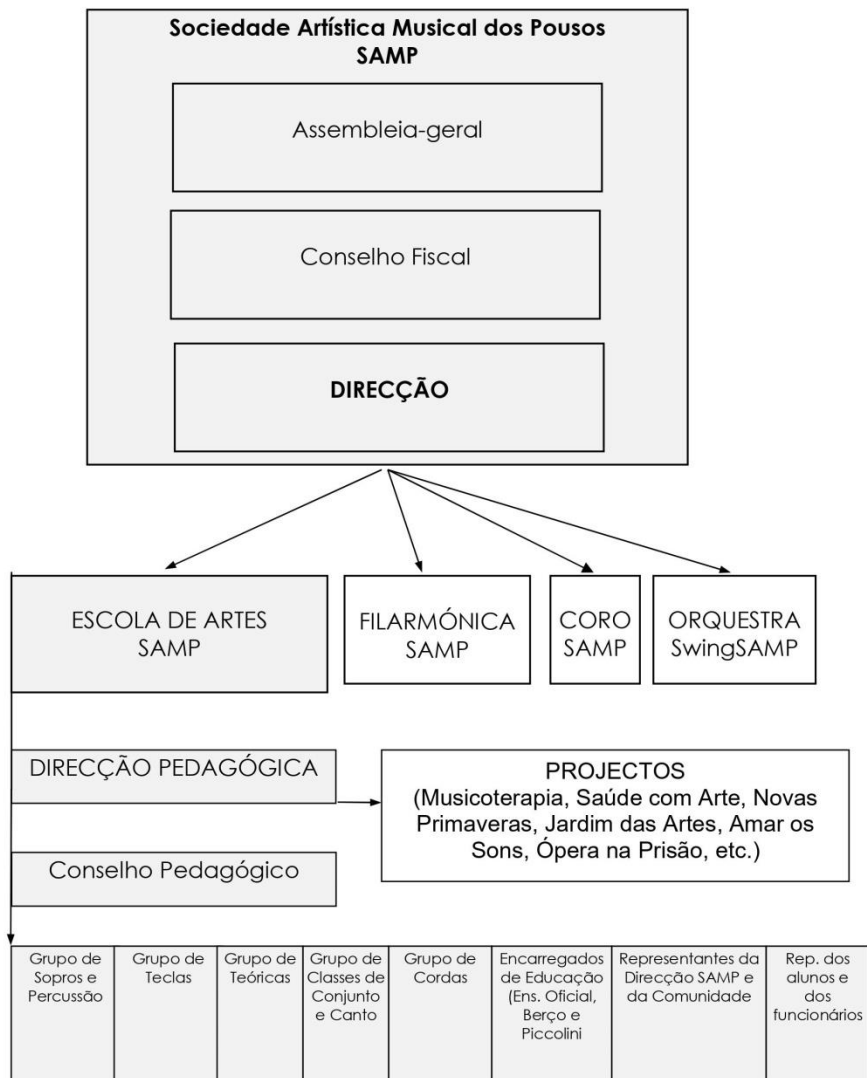
¹ Ministério da Educação, “Organização e gestão dos estabelecimentos de ensino”, 1995, pp. 35.

1

IDENTIFICAÇÃO

1.1 A Escola de Artes é um Departamento da Sociedade Artística Musical dos Pousos, de acordo com os estatutos em vigor desta Instituição de utilidade Pública.

1.2 Organigrama da SAMP e sua Escola de Artes.



1.3 A Comunidade Educativa da Escola de Artes é actualmente constituída por:

- a) 400 alunos (45 na Iniciação, 122 nos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico do e 1 no Ensino Secundário do Ensino Artístico Especializado; 106 nos Cursos Livres; 116 no Berço das Artes e Piccolini; 10 em Musicoterapia); note-se que o número de alunos tem vindo a crescer de forma sustentada desde a oficialização da escola em 2002, passando respectivamente de 130 para os actuais 400;
- b) 34 professores (6 a tempo inteiro, e os restantes em tempo parcial), dos quais 24 leccionam os cursos do Ensino Especializado Artístico da Música.
- c) 5 funcionários administrativos (4 a tempo inteiro e 1 a tempo parcial).

1.4 As instalações da Escola de Artes são constituídas por dois complexos:

- a) a sede histórica da instituição com 8 salas de aulas, o auditório Barão de Viamonte e os serviços administrativos;
- b) as Salas Berço onde decorrem todas as actividades lectivas com bebés, a terapia, e a formação. Há muito identificadas como o maior obstáculo ao crescimento da escola, alimentam aquele que é o maior dos objectivos a curto prazo da SAMP: iniciar a construção do novo edifício SAMP.

1.5 A Escola de Artes tem Autorização de Funcionamento desde 28-06-2002 tendo, no entanto, iniciado a sua actividade no ano lectivo de 1991-1992.

2

CARACTERIZAÇÃO DO MEIO

2.1 A ESCOLA DE ARTES SAMP situa-se na freguesia dos Pousos, concelho e distrito de Leiria. Contudo, ainda que a maioria dos alunos matriculados na escola sejam oriundos da freguesia dos Pousos e cidade de Leiria, é muito mais vasto o território servido pela EA, alargando-se aos concelhos vizinhos.

2.2 A freguesia dos Pousos pertence ao concelho de Leiria, a que dista de 4 km, e situa-se num ponto elevado da estrada Nacional 113 que liga Leiria a Ourém. Trata-se de um meio com características tanto rurais como urbanas. Os sectores de actividade económica que predominam na área envolvente são vários tipos de indústria, como madeiras, formas para calçado, plásticos, candeeiros, têxteis, confecção de rações para animais, restauração e retalho. Existem um balcão bancário, uma farmácia, um posto de correios, um pequeno hipermercado *Intermarché*, vários supermercados e várias lojas de comércio tradicional.

Na freguesia existem 4 infantários, 7 escolas do 1.º ciclo, uma escola básica 2+3, uma escola profissional, e 1 estabelecimento do ensino superior (ISLA). Ao nível de serviços é na Freguesia dos Pousos que está sediado o Hospital Distrital de Santo André, e a sede da Polícia Judiciária do Distrito.

2.3 Esta região é caracterizada por uma grande diversidade de práticas musicais não académicas, de onde emergem as bandas filarmónicas (11 no concelho), os ranchos folclóricos (26 no concelho), coros amadores (6 na cidade), coros paroquiais (72 na diocese), grupos de música tradicional (4 no concelho), artistas populares (mais de uma dezena com projecção regional), conjuntos de baile (mais de 30 na região), um número igualmente significativo de jovens bandas e músicos que praticam linguagens musicais como o Pop, Metal, Rock, Alternativo, Industrial, etc., muitos dos projectos com projecção nacional. As festas tradicionais, os casamentos, as cerimónias religiosas e os bailes de aldeia são os principais espaços de actividade destas formações, constituindo-se muitas vezes como um autêntico mercado de trabalho que garante a sua sobrevivência. Os bares e espaços de diversão nocturna que abundam na região alimentam igualmente um grande número de “free lancers”, que cultivam as mais diferentes linguagens adequadas aos segmentos da população que os frequentam. Por fim, os emergentes projectos na área do jazz têm-se afirmado com a constituição da Orquestra Jazz de Leiria e alguns festivais.

2.4 No seu passado recente a vida musical da cidade está marcada por três realidades: os movimentos orfeónicos, a banda militar, e um conjunto de

três entidades promotoras de concertos: «Horas de Arte» (Liceu Rodrigues Lobo), «Círculo de Cultura Musical» e «Pró-arte» (Conservatório Nacional)².

Os movimentos orfeónicos com origem no início do século XX, para além de se perpetuarem nos muitos coros actualmente existentes em toda a região, foram a origem daquela que é a mais importante instituição musical da cidade, o Orfeão de Leiria. A banda militar, para além dos concertos e dos muitos regentes filarmónicos que ofereceu à cidade e região, formou em Leiria com os seus músicos diversas orquestras. Foi com estas formações, mais ou menos completas, que a cidade ouviu pela primeira vez algum repertório coral sinfónico e concertístico, chegando a promover várias obras de compositores locais. Com as três entidades citadas, tocaram no extinto teatro D. Maria Pia, nas décadas de 30 a 60, os melhores intérpretes nacionais e internacionais de então, de onde se destacam: Orquestra da Emissora Nacional, Pedro de Freitas Branco, Frederico de Freitas, Igor Markevitch, Viana da Mota, Maria João Pires, Nikita Magalof, etc..

2.5 A Música Académica voltou a ganhar, nas décadas de 80/90, algum destaque na vida cultural da cidade e região através de concertos promovidos por diferentes instituições, seja o Festival “Música em Leiria”, realizado pelo Orfeão de Leiria desde 1983, sejam os “Festivais de Músicos Filarmónicos” realizados desde 1985 pela SAMP em parceria com a Secretaria de Estado da Cultura e a CML, e os “Cursos de Verão para Jovens Músicos” realizados desde 1987 pela SAMP com o Instituto Português da Juventude e a CML.

2.6 As escolas de música com ensino oficial mais próximas são a Escola de Música do Orfeão de Leiria, a 4 Km, os Conservatórios de Coimbra, e escolas similares em Caldas da Rainha, Ourém, Alcobaça, Torres Novas, Minde, Figueira da Foz e Tomar. Contudo, o ensino da música também é ministrado na região através das escolas das bandas filarmónicas, escolas e professores particulares, casas comerciais de instrumentos e grupos da chamada música tradicional. Alguns dos colégios privados também oferecem aulas de música como opção aos seus alunos. É significativa a percentagem

² CABRAL, João, *A Música em Leiria*, Câmara Municipal de Leiria, 1986.

de alunos que opta por aulas de música, tendo, ainda assim, que pagar uma propina suplementar.

2.7 Os alunos que têm procurado a EA dividem-se nos seguintes segmentos:

2.7.1 crianças com idades compreendidas entre as 3 semanas os 5 anos, cujos encarregados de educação, sabendo do Projecto Educativo da Escola de Artes no âmbito do ensino na primeira infância, pretendem assegurar aos seus educandos uma formação artística integral desde bebés;

2.7.2 as famílias com alguns recursos económicos que querem assegurar aos seus filhos uma educação que contemple a aprendizagem de um instrumento musical;

2.7.3 jovens filarmónicos com particulares aptidões musicais, aconselhados por mestres e directores, que se distribuem em grande parte pelos cursos dos instrumentos que tocam nas suas bandas;

2.7.4 jovens com alguma experiência noutras práticas musicais, em especial "bandas de garagem", com interesses direccionados para a viola dedilhada, o piano, e recentemente o canto;

2.7.5 alunos que, tendo iniciados os seus estudos nas mais diferentes escolas e professores particulares, querem um ensino mais sistemático e oficial

2.7.6 com a legislação relativa aos apoios do ensino articulado dos últimos 20 anos, cresceu o número de alunos que chega à escola pela possibilidade de ter, sem encargos financeiros com propinas, o ensino especializado de um instrumento (Ensino Articulado).

2.8 O interesse que as práticas musicais vêm despertando na população de Leiria é bem visível na dimensão e qualidade das lojas especializadas de instrumentos existentes na cidade: Ludimusic (instrumentos acústicos, equipamentos eléctricos e digitais), Centro Musical (instrumentos eléctricos e acústicos - com escola) e Inéditamelodia (instrumentos acústicos). Existem ainda algumas lojas não especializadas que comercializam instrumentos, tais como a Fnac e Centro Electrónico.

3

OBJECTIVOS

3.1 São objectivos gerais da EA SAMP:

3.1.1 Estimular o desenvolvimento das capacidades cognitivas, afectivas, motoras e relacionais das crianças, adolescentes e jovens, promovendo a realização individual em harmonia com os valores da solidariedade e da liberdade social;

3.1.2 Assegurar a formação cívica e moral dos jovens bem como a sua formação específica para o trabalho e vida activa;

3.1.3 Transmitir, construir e valorizar o nosso património cultural, no quadro da tradição universalista europeia e da crescente independência e necessária solidariedade entre todos os povos do mundo;

3.1.4 Assegurar a igualdade de oportunidades do acesso à educação e ao usufruto dos bens educacionais;

3.1.5 Assegurar uma escolaridade de segunda oportunidade aos que dela não usufruíram na idade própria;

3.1.6 Proporcionar a aquisição crítica dos saberes necessários à Pessoa Humana, enquanto ser individual, social e ocupacional;

3.1.7 Promover a integração social, a valorização e a participação da pessoa na comunidade local, regional, nacional e europeia.

3.2 São seus objectivos específicos:

3.2.1 Fomentar o ensino artístico, em especial da Música, desde a primeira infância como elemento estruturante na formação global da Pessoa Humana;

3.2.2 Proporcionar o ensino musical a todo e qualquer interessado, independente da sua idade e formação;

3.2.3 Fomentar as artes em geral e a Música em particular como ferramentas também terapêuticas, procurando desenvolver e implementar projectos de parceria com outras instituições interessadas;

3.2.4 Detectar, o mais cedo possível, aptidões específicas no domínio das áreas artísticas, em particular na música;

3.2.5 Fomentar práticas musicais individuais e de grupo, visando a compreensão das suas linguagens e o estímulo à criatividade;

3.2.6 Para o ensino pré-escolar, fomentar as actividades que promovam o contacto com os diferentes universos das expressões artísticas e promover oficinas de experimentação e criação;

3.2.7 Proporcionar formação musical especializada, a nível vocacional e profissional, destinada a executantes, criadores e profissionais dos diferentes ramos da música, que permita a obtenção de elevado nível técnico, artístico e cultural;

3.2.8 Para os Cursos Básicos de Música, proporcionar a aquisição das bases gerais de formação musical, e o domínio de execução dos diferentes instrumentos, individualmente e em conjunto;

3.2.9 Divulgar a música na freguesia dos Pousos, mas também em toda a região de Leiria, articulando-se com outras instituições e parceiros educativos, procurando envolver os diversos grupos sociais que a rodeiam;

3.2.10 Promover a articulação entre todas as secções da SAMP: Banda Filarmónica, Coro, Coro Infantil, Orquestra, Teatro e outros programas pontuais, nomeadamente através da realização de projectos conjuntos;

3.2.11 Contribuir para a melhoria das práticas musicais litúrgicas na paróquia e diocese, incentivando à (re)criação das funções de “mestre capela” e “organista titular”.

4

ESTRATÉGIAS DE DESENVOLVIMENTO

Tendo em conta:

4.1 Estar provado serem os níveis de aptidão musical mais elevados no momento do nascimento, decrescendo a partir daí até cerca dos 9 anos de idade³;

³ GORDON, Edwin, *A Music Learning Theory for Newborn and Young Children*, Chicago, GIA, 1990.

- 4.2** A manutenção dos elevados níveis de aptidão musical com que se nasce estar dependente do ambiente musical que envolve a criança nos primeiros meses de vida⁴;
- 4.3** Os níveis da aptidão desenvolvimental dependerem dos estímulos musicais a que a criança está sujeita nos primeiros anos de vida;
- 4.4** O ensino da música não dever existir, pelo menos para crianças em idade pré-escolar, separado de outras expressões como a dança e o teatro;
- 4.5** O sucesso na aprendizagem de um instrumento estar dependente da maior ou menor identificação tímbrica que o aluno sente em relação ao instrumento que toca⁵, escolhido a maior parte das vezes por razões circunstanciais e sem quaisquer outras experiências prévias;
- 4.6** Não ser possível articular o ensino vocacional com o genérico se a aprendizagem da música só começar aos 9 ou 10 anos, quando não muito mais tarde;
- 4.7** Estar todo o ensino da música, em especial no nosso país, ainda muito condicionado e marcado pela aprendizagem de um instrumento dentro de uma sala de aula com um professor, herança visível do pensamento do século XIX;
- 4.8** Ser o ensino da música predominantemente dominado pela linguagem tonal.

A EA SAMP adopta como estratégias de desenvolvimento as seguintes fases que, apesar de propostas como uma sequência de prioridades, se poderão desenvolver, no todo ou em parte, simultaneamente:

- 4.9** Investir no ensino pré-escolar, articulando a música com outras expressões como a dança e o teatro:
- 4.9.1** Fora da escola (nas creches, infantários, e nas famílias), promovendo acções que permitam o contacto com a música ao maior número possível de crianças recém-nascidas (0 a 2 anos), em concreto com o desenvolvimento do programa JARDIM DAS ARTES;

⁴ GORDON, Edwin, *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns*, Chicago, GIA, 1995.

⁵ GORDON, Edwin, *Instrument Timbre Preference Test*, Chicago, GIA, 1984.

4.9.2 Dentro da escola, promovendo as classes de BERÇO DAS ARTES para crianças em idade pré-escolar (0 a 6 anos), e promover actividades extra-escolares específicas para estes alunos.

4.10 Promover o desenvolvimento de novos métodos e programas que permitam iniciar a aprendizagem dos instrumentos a alunos com 3 a 5 anos de idade:

4.10.1 Investindo na formação permanente de professores;

4.10.2 Iniciando classes experimentais (Improvisação e música não académica).

4.11 Deixar a sala de aula como centro do processo de aprendizagem, recolocando esse centro nas actividades musicais em concreto, sempre que possível transdisciplinares e tendo em conta os novos meios de criação e produção artísticos:

4.11.1 Multiplicando o número de projectos, sempre que possível criativos e originais, que possam mobilizar todos os agentes educativos;

4.11.2 Organizando temporadas regulares de produções musicais, que podem ser concertos ou outras realizações temáticas;

4.11.3 Investindo na apresentação de obras originais, compostas e interpretadas por alunos e professores da EA;

4.11.4 Reforçando de forma muito especial o papel das classes de conjunto na escola;

4.11.5 Retirando o carácter de excepionalidade aos exames, que no actual sistema continuam a ser encarados como um fim em si mesmo;

4.11.6 Promovendo as audições e os exames como recitais e concertos normais no *modus vivendi* do músico, e não como intervalos e painéis expositores do trabalho realizado na sala de aula, que também são;

4.11.7 Apoiando e promovendo as formações de conjunto que se venham a constituir na EA;

4.12 Abertura de novos cursos, conforme necessidades e opções da escola:

4.12.1 Promovendo os instrumentos menos académicos como o acordeão, a guitarra portuguesa, a gaita-de-foles ou o bandolim;

4.12.2 Desenvolvendo a música antiga, criando condições para a abertura dos cursos de canto e flauta doce;

4.13 Desenvolver a área da música litúrgica, respondendo a uma necessidade concreta da região e abrindo um potencial mercado de trabalho:

4.13.1 Continuando a colaborar com o Santuário de Fátima e outras instituições da Diocese na realização de cerimónias do calendário litúrgico particularmente festivas;

4.13.2 Promovendo realizações musicais na vida da paróquia dos Pousos, sejam concertos de professores, ou com o seu coro infantil em celebrações dominicais particularmente festivas;

4.13.3 Divulgando os cursos de órgão e canto de forma a criar um futuro curso complementar de música litúrgica.

4.14 Dada a escassez de meios, e os preços elevados do material didáctico nos domínios das artes em geral, e da música em particular, proporcionar a alunos, professores, e outros agentes educativos, um contacto regular com bibliografia e discografia actualizadas:

4.14.1 Mantendo em funcionamento um centro de documentação;

4.14.2 Constituindo uma discoteca básica;

4.14.3 Reforçar a actualização do site SAMP com informações úteis aos alunos e Encarregados de Educação.

4.15 Promover as práticas musicais não académicas:

4.15.1 Incentivando classes de conjunto com formações e repertórios não académicos, como o jazz, música tradicional, etc.

4.15.2 Incluindo obras dos séculos XX e XXI nos programas das audições, provas de passagem e exames.

5

BANDAS FILARMÓNICAS

5.1 Leiria é um dos concelhos do país com maior número de bandas filarmónicas por habitante. O papel que estas instituições ocupam na identidade cultural da região é de particular significado, seja pelo número e diversidade de pessoas envolvidas, seja pelas múltiplas funções que desempenham.

O ensino nas bandas filarmónicas tem sofrido alterações estruturantes desde a década de 80 do século passado, não tendo, contudo, encontrado nas escolas oficiais um modelo substituto ao tradicional e eficaz ensino existente até então. O ensino nos conservatórios está direccionado e formatado para a preparação de futuros profissionais solistas, os filarmónicos são essencialmente amadores que fazem música em conjunto.

5.2 Pensando na especificidade das bandas filarmónicas, a Escola de Artes SAMP propõe-se ter em conta no desenho dos seus programas os jovens alunos das bandas, bem como programar com regularidade acções de formação para maestros destas formações.

6

ORGANIZAÇÃO CURRICULAR

6.1 A Escola de Artes SAMP lecciona ao momento 15 cursos básicos: Violino, Violoncelo, Flauta Transversal, Oboé, Fagote, Clarinete, Saxofone, Trompete, Trompa, Trombone, Carrilhão, Percussão, Piano, Órgão e Guitarra. Para além destes cursos, existem ainda as seguintes modalidades de formação:

6.2 “Berço das Artes” (6 meses de gestação até 5 anos de idade)

Alunos ainda dentro do ventre materno, até aos 5 anos de idade, têm aulas integradas de Música, Dança, Teatro e Instrumento. Nestas aulas os alunos têm sempre a presença de um acompanhante adulto, e são ministradas por

dois professores em simultâneo, tomam contacto directo com todos os instrumentos ministrados na escola.

6.3 “Piccolini” (6 a 8 anos de idade)

As classes de “Piccolini” destinam-se aos alunos que tendo terminado o “Berço” ainda não tomaram uma opção clara pelo estudo de um instrumento mas querem continuar na escola, ou para os candidatos que entram no sistema depois dos 6 anos. Este nível de estudos contempla duas a três aulas de 45 minutos: oficina instrumental, formação musical e teatro (opcional).

6.4 “Filarmónicos P&F” (6 a 10 anos de idade)

O programa destina-se a 3 tipos de alunos:

- aqueles que tendo frequentado Piccolini ainda não tomaram uma decisão quanto ao instrumento a estudar;
- alunos de Berço que manifestem claro interesse por um programa de música de conjunto, ou que pretendam continuar a ter aulas com os pais;
- alunos que chegam à escola pela primeira vez;

As classes deste programam iniciadas no ano lectivo de 2005-2006 têm como primeiro objectivo proporcionar uma continuidade de estudos partilhados entre pais e filhos, num modelo mais próximo da prática do que do ensino musical.

6.5 Ensino Preparatório

Alunos que já fizeram a opção por um instrumento, mas que ainda não têm conhecimentos ou idade para ingressar no 1.º Grau do Curso Básico. Para além de uma aula de instrumento, partilhada por mais um ou dois alunos, o aluno tem uma aula de Formação Musical e uma aula de Classe de Conjunto. Corresponde a nível Iniciação do plano curricular do Ensino Artístico Especializado de Música.

6.6 Ensino Básico e Secundário

Cursos de instrumento com currículo oficial do 1.º ao 5.º ano em Básico, e do 6.º ao 8.º em Secundário.

6.7 Ensino Livre

Para os alunos que querem aprender a tocar um instrumento, ou alguma disciplina das ciências musicais, sem a intenção de acabar um curso completo. Este regime é também para os alunos que já ultrapassaram a idade permitida por lei para matrículas em regime articulado ou supletivo. No regime livre funcionam também os cursos ainda não oficiais.

7

ALUNOS

7.1 A admissão de novos alunos é feita através de provas de aptidão musical e de instrumento, em datas a definir no calendário escolar de cada ano lectivo, conforme Regulamento Interno da escola.

7.2 Poderão ingressar na EA alunos transferidos de outras escolas de música com ensino oficial, podendo também estes alunos estar sujeitos a uma prova de conhecimentos correspondentes ao ano anterior para o qual se candidatam.

7.3 Em igualdade de circunstâncias, serão dadas prioridades nos cursos oficiais aos:

7.3.1 Alunos que tenham frequentado Berço ou qualquer classe de Piccolini;

7.3.2 Alunos com níveis de aptidão e realização musical mais elevados;

7.3.3 Alunos em ensino articulado;

7.3.4 Alunos mais novos;

7.3.5 Alunos de cursos considerados prioritários pela escola.

7.4 O ensino livre só terá lugar desde que não ponha em causa nenhum dos restantes regimes de ensino.

8

ACTIVIDADES DE COMPLEMENTO PEDAGÓGICO

8.1 Numa escola que pretende romper com práticas rotineiras, e ao mesmo tempo mobilizar todos os elementos da comunidade educativa em torno de um projecto comum, revela-se de extraordinária importância o conjunto das actividades de complemento pedagógico. Tendo em vista um ensino com níveis de participação e qualidade cada vez mais elevados, a Escola de Artes SAMP elege as seguintes actividades como prioritárias no seu Projecto Educativo:

8.2 Formação de Professores, em particular nos domínios da pedagogia infantil e da teoria da aprendizagem musical;

8.2.1 Participando em cursos de âmbito nacional e internacional, sempre tendo em atenção, com espírito crítico, as diferentes correntes do passado e do presente;

8.2.2 Promovendo projectos individuais e/ou colectivos de investigação, com o sentido de actualizar e reestruturar procedimentos;

8.2.3 Continuando e desenvolvendo o projecto de formação/investigação “Berço” já existentes na EA;

8.3 Realização de uma Temporada anual de espectáculos integrados na produção geral SAMP

8.3.1 Com a participação dos professores da escola;

8.3.2 Com a participação dos alunos da escola;

8.3.3 Com alunos e professores;

8.3.4 Com artistas convidados.

8.4 Realização de concursos anuais, por forma a estimular e promover o trabalho realizado por alunos e professores

8.4.1 Tendo em atenção os diferentes níveis dos alunos e a promoção da boa imagem da escola;

8.4.2 Preparando os alunos para competições de âmbito nacional e internacional;

8.4.3 Procurando prémios aliciantes, que estimulem o bom desempenho académico dos alunos.

8.5 Realização de Cursos de Férias, com professores da EA e/ou professores convidados, criando picos de progresso e de interesse no processo de aprendizagem dos alunos, e promovendo a partilha de experiências entre diferentes sensibilidades e escolas

8.5.1 Continuando a desenvolver as oficinas musicais de férias para alunos de fora da escola em tempo de férias escolares;

8.5.2 Criando "Workshops" diversificados, nomeadamente no âmbito de práticas musicais não académicas.

8.6 Produção e apresentação de Espectáculos Multidisciplinares que envolvam o maior número possível de expressões, que sobrepostas potenciam resultantes de elevado valor pedagógico

8.6.1 Começando por realizar audições conjuntas de diferentes classes;

8.6.2 Admitindo o movimento e o drama em espectáculos inovadores como óperas infantis já realizadas;

8.6.3 Utilizando a encenação e as novas tecnologias como elementos estruturantes;

8.6.4 Chamando outras instituições e agentes a colaborar com a escola.

8.7 Realização regular de Visitas de Estudo, pelo menos com uma periodicidade anual

8.7.1 Potenciando a cultura geral e musical de todos os elementos da comunidade educativa;

8.7.2 Fortalecendo os laços afectivos e profissionais entre alunos e professores;

8.7.3 Pontuando ciclicamente os temas adoptados pela escola para cada ano lectivo.

8.8 Promoção de intercâmbios com outras escolas de música

8.8.1 Com audições conjuntas;

8.8.2 Com trocas de professores para realizações temporárias;

8.8.3 Com visitas às respectivas comunidades e escolas.

9

PROFESSORES

9.1 A fim de melhor cumprir os seus objectivos, a escola ambiciona ter um corpo docente cada vez mais estável, atingindo a curto prazo os 100% de professores com habilitação profissional, com vínculo laboral sem termo e de horário completo.

9.2 Para atingir a estabilidade do seu corpo docente, ainda que o mercado da música não permita ter professores em exclusividade, será de todo desejável que a longo prazo a escola só tenha professores, sempre que possível, com horários completos.

9.3 Em face das prioridades que o ensino pré-escolar recebe no Projecto Educativo da escola, e tendo em conta os programas em curso na EA, como o “Berço” e “Piccolinis”, é de todo aconselhável a formação profissional de todos os professores nesta área. Sendo que a maioria dos docentes não recebeu na sua formação elementos de pedagogia (e em particular de pedagogia infantil) fundamentais para a aplicação do projecto da escola, importa reforçar estes conhecimentos com acções de formação.

10

PLANO ANUAL DE ACTIVIDADES

10.1 A fim de dar cumprimento ao presente Projecto Educativo, para cada ano lectivo o Conselho Pedagógico deverá elaborar um Plano de Actividades. Este, deverá ser o instrumento de planificação e gestão pedagógica, que permita concretizar os objectivos definidos no Projecto Educativo.

10.2 O Plano Anual de Actividades não pode ser um somatório de realizações individuais, mas sim o resultado de uma acção concertada que venha a dar resposta aos principais problemas da escola, e à forma de ultrapassar as dificuldades surgidas. Nele deverão estar incluídas todas as actividades que, naquele ano, visam a consecução dos objectivos propostos no presente Projecto Educativo, nomeadamente:

- 10.2.1** Formação profissional dos recursos humanos;
- 10.2.2** Actividades de complemento curricular;
- 10.2.3** Visitas de estudo;
- 10.2.4** Concursos;
- 10.2.5** Programas de concertos e outras actividades culturais;
- 10.2.6** Audições finais.

11

REGULAMENTO INTERNO DE ESCOLA

11.1 O Regulamento Interno é um instrumento mais estável e normativo do que o Plano de Actividades, já que tem um período mais lato de vigência e expressa as regras ou preceitos que regulamentam o funcionamento interno da escola, contribuindo para o melhor desenvolvimento do Projecto Educativo.

11.2 Deve ser elaborado pelo Conselho Pedagógico, aprovado pela Direcção, e é homologado pelo Departamento do Ensino Secundário. Alguns aspectos a incluir no Regulamento Interno são:

- 11.2.1** Direitos: pessoal docente, pessoal não docente, alunos, encarregados de educação;
- 11.2.2** Deveres: pessoal docente, pessoal não docente, alunos, encarregados de educação;
- 11.2.3** Acesso às salas de aula e circulação no edifício;
- 11.2.4** Audições;
- 11.2.5** Funcionamento do auditório e do centro de documentação;
- 11.2.6** Atendimento aos encarregados de educação;
- 11.2.7** Requisição de salas de estudo e de instrumentos;

11.2.8 Provas Globais, Provas de Equivalência à Frequência, Avaliações Finais e Prova de Aptidão Artística (Ensino Secundário);

11.2.9 Matrículas;

11.2.10 Livros de ponto, actas;

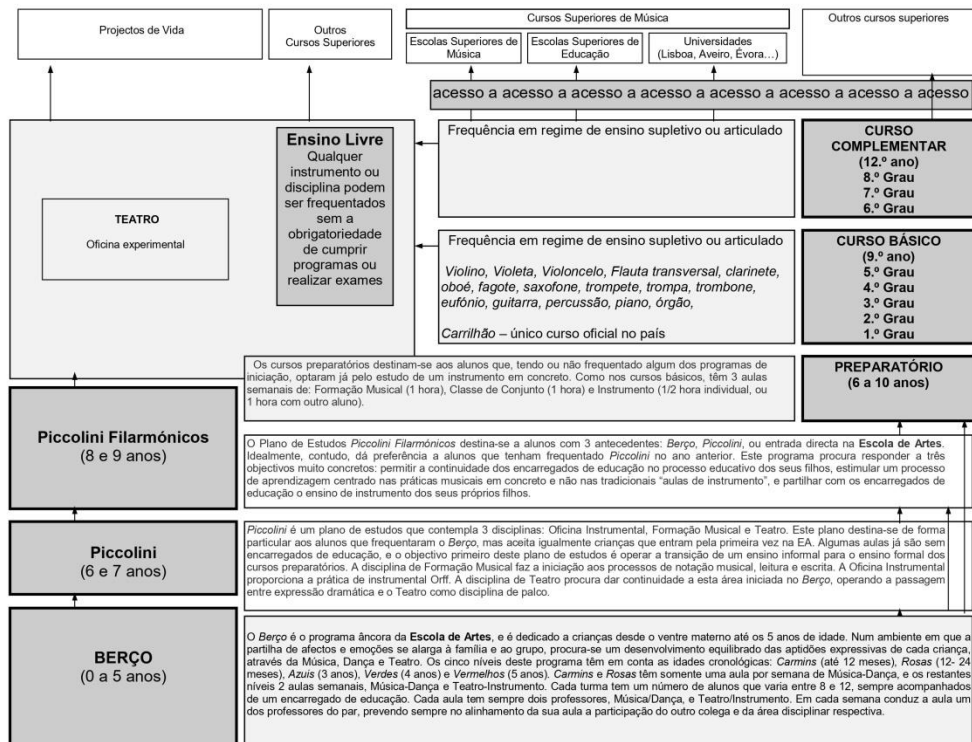
11.2.11 Reuniões.

12

AValiação DO PROJECTO EDUCATIVO

12.1 O presente Projecto Educativo não tem implícito nenhum tempo limitado. Sempre que algum parceiro da comunidade educativa entender, deve ser avaliado e revisto. O Conselho Pedagógico da escola é o órgão privilegiado para a sua avaliação, e deverá fazê-lo regularmente com a participação de todos os grupos de professores, pelo menos, de três em três anos. Contudo, a direcção administrativa, os alunos e os encarregados de educação, deverão participar em todos os processos de reflexão e avaliação do projecto educativo da escola.

12.2 Assim sendo, e salvo se a legislação ou as condições de funcionamento da EA sofrerem alguma alteração substancial, ou se algum agente da comunidade educativa o entender, deverá proceder-se à avaliação e revisão do presente projecto no final do ano lectivo 2017/2018.



Anexo B

Plano anual de atividades

PLANO ANUAL DE ATIVIDADES 2019-2020

Resumo das calendarizações propostas e previstas para
apresentação e discussão em seminário de professores



Escola de Artes SAMP

Pousos, 2 de setembro de 2019



EDUCAÇÃO



Plano Anual de Actividade 2019/2020 – Escola de Artes
Resumo das calendarizações propostas para aprovação

1. EVENTOS / CONCERTOS / AUDIÇÕES

1.1. Directrizes

- Todos os alunos de instrumento e classes devem participar em pelo menos três audições/concertos ao longo do ano lectivo.
- Informações para programa de sala entregues até uma semana de antecedência.
- Duração: audições ordinárias e de classe com 30 minutos aconselhável, máximo de 45 minutos; audições finais e eventos de maior dimensão, duração aconselhável de 60 minutos, máximo de 75 minutos.
- O auditório Barão de Viamonte é um espaço multiusos e com intenso volume de actividades, desde aulas a comunicações com oradores internacionais, além de ser por definição a sala de ensaio da Filarmónica SAMP. A coexistência dos diferentes projectos e áreas nesta sala implica compreensão e atenção acrescidas de todos os intervenientes, a bem da partilha do espaço e dos meios ali existentes, e também do sucesso das actividades que dependem daquela sala. Por esta razão, apela-se à compreensão tanto no agendamento de actividades como na necessidade de repor equipamentos usados fora e na própria sala (estantes, cadeiras, aparelhagem, etc...).
- No global, professores, equipa de suporte e produção, coordenadores, consideram que o número de eventos tem aumentado de ano para ano, tanto em número como em recursos utilizados, levando a SAMP ao limite da sua capacidade de produção. Por esta razão, as diferentes equipas procuraram conter, de certa forma, este crescimento e focaram-se no mais importante, para que o calendário seja mais tranquilo e a realização dos eventos possa melhorar qualitativamente.
- As classes e departamentos podem apresentar propostas extra PAA no decorrer do ano lectivo com antecedência mínima de 4 meses para eventos de média dimensão tais como Dias do Instrumento, Visitas de Estudo, Workshops, etc...

Plano Anual de Actividade 2019/2020 – Escola de Artes
Resumo das calendarizações propostas para aprovação

1.2. Eventos

Eventos			
Data – Evento	Classe / Formação Professores(as)	Local – Hora	Notas
3 setembro Concerto	Sinfonisches Jugendblasorchester Baden-Württemberg (Alemanha)	TJLS 21h00	Orquestra de jovens em circuito nacional
13 a 15 setembro 33 Escola de Verano de Musicoterapia	Paulo Lameiro	Vitoria – Gasteiz Espanha	
26 a 28 setembro 3.ª Jornadas de Investigação da Associação Portuguesa de Cuidados Paliativos	Raquel Gomes	Instituto Politécnico de Beja	Projecto Aqui Contigo
28 setembro Desfile Filarmónicas de Leiria	Filarmónica SAMP	Leiria 17h00	
5 outubro Há Música na Cidade	Escola de Artes	Leiria	Produção Jornal de Leiria
11 e 12 outubro Ciclo Pavilhão Mozart	Ópera na Prisão	EPL – Escola 15h30	Casota Collective
12 outubro Intercâmbio de Bandas	Filarmónica SAMP	Pedrógão Grande	
13 outubro Procissão da Festa N.ª Sr.ª do Desterro	Filarmónica SAMP	Pousos	
25 outubro II Encontro "Os cinco sentidos em Cuidados Paliativos"	Raquel Gomes e Joana Pinto	Hospital Santa Maria Maior, E.P.E de Barcelos	Projecto Aqui Contigo
26 outubro Jornadas Educar para a Morte	Raquel Gomes e Joana Pinto	Viseu 11h30	Projecto Aqui Contigo
26 outubro Concerto Abertura Ano Letivo EA	Professores Escola de Artes	Futuro Auditório dos Pousos 20h20	Beethoven Armado III

Plano Anual de Actividade 2019/2020 – Escola de Artes
Resumo das calendarizações propostas para aprovação

9 novembro Cantar Tradições	Coro SAMP	Souto da Carpalhosa 15h00	Projecto CML
12 novembro Magusto SAMP	Coro SAMP	SAMP 19h00	Inclui ensaio aberto
23 novembro Pavilhão Mozart	Ópera na Prisão	TJLS 15h00	Fecho do projecto Partis II
8 dezembro 146.º Aniv. SAMP	Tutti	SAMP TJLS	
14 dezembro Audição de Natal da EA SAMP	Escola de Artes	Igreja Paroquial dos Pousos 21h00	
4 janeiro Concerto de Ano Novo pela Banda Sinfónica de Leiria	Associação de Bandas Filarmónicas de Leiria	a definir	SAMP preside à ABFL Concerto de Ano Novo a 4 janeiro
15 fevereiro Famílias ao Palco	Escola de Artes	Auditório Barão de Viamonte 17h00	
Fevereiro EISA	SAMP Contigo	SAMP	Inclui Performance no Hospital de Leiria
9 fevereiro Audição Jardim e Berço das Artes	Jardim e Berço das Artes	SAMP 10h00 e 11h15	
20 de fevereiro Concerto de Iniciações	Escola de Artes	Auditório Barão de Viamonte 19h00	Tema: Beethoven
29 fevereiro Ding, Ding a Swing	SwingSAMP	TMF 21h30	
21 março Cinematemúsicas	Escola de Artes	a definir 21h00	
24 abril EnCantar	Classe de Canto e Coros	Capelas Imperfeitas Batalha 21h00	

Plano Anual de Actividade 2019/2020 – Escola de Artes
Resumo das calendarizações propostas para aprovação

21 a 24 maio Festa do Sr. dos Aflitos	Filarmónica SAMP Coro SAMP	Pausos	Organização festeiros dos Pausos
22 maio Concerto Dia do Município de Leiria	Associação de Filarmónicas do Concelho de Leiria	Feira de Leiria	SAMP preside à ABFL
24 maio Concerto Festa do Sr. dos Aflitos	Filarmónica SAMP	Pausos	Organização festeiros dos Pausos
21 junho Audição Final Escola de Artes	Tutti	a definir	
2 julho Sardinhada SAMP	SwingSAMP	SAMP 20h00	Inclui ensaio aberto
12 ou 13 de junho Recital de Flauta Transversal	Classe de Flauta Transversal	a definir	

Plano Anual de Actividade 2019/2020 – Escola de Artes
Resumo das calendarizações propostas para aprovação

1.3. Pequenos Artistas

Directrizes

- Todas as classes de instrumento devem ter uma participação nesta programação.
- Duração máxima de 30 minutos.
- Tendo em conta o espaço em que se realizam, é desejável que as audições tenham alguma relação com livro, na sua temática ou até na performance.
- evitar classes de conjunto com muitos alunos devido à pequena dimensão do espaço.

Pequenos Artistas – Agenda		
Data	Classes	Hora
19 de outubro 2019	Guitarra (David) e Oboé	17h00
9 de novembro 2019	Órgão e Flauta	17h00
18 de janeiro 2020	Percussão e Saxofone (Bruno)	17h00
15 de fevereiro 2020	Guitarra (Marco); Violino; Acordeão; Violoncelo	17h00
7 de março 2020	Fagote; Trompete; Trombone; Eufónio	17h00
9 de maio 2020	Clarinete e Saxofone (Joel)	17h00
6 de junho 2020	Coro Infantil e Piano	17h00

I.4. Audições

- À semelhança do ano letivo anterior, a agenda das audições de classe só pode ficar asseguradas após estabilização dos horários das aulas no decorrer da 1.ª semana, para melhor gestão de salas, pianos, escalas de serviço e outras contingências logísticas.
- Para melhorar a programação das audições, tanto na realização como na divulgação, este ano lectivo implementam-se as “temporadas de audições”. O objectivo é, por um lado, condensar as audições de classe em menos semanas e afastando-as de outros eventos, por forma a otimizar a gestão dos recursos humanos e logísticos. Por outro, a divulgação das audições será mais eficiente uma vez que teremos cartazes com todas as audições por temporada.
- Para otimizar a agenda de audições importa garantir que as classes de instrumento com poucos alunos, ou alinhamentos com poucos alunos e de duração total curta, se juntem a outras classes. Assim poderemos reduzir um pouco a quantidade de audições e partilhar públicos.
- Com este plano por temporadas deixam-se de realizar Audições Ordinárias.

1.º Período – Temporada de Audições		
1.ª semana	28 outubro a 2 novembro	
2.ª semana	18 a 22 novembro	
3.ª semana	25 a 30 novembro	
14 de dezembro	Audição de Natal Escola de Artes	Igreja Paroquial dos Pousos

2.º Período – Temporada de Audições		
1.ª semana	12 a 14, 17 a 19 de fevereiro	
2.ª semana	2 a 7 de março	
3.ª semana	9 a 14 de março	
4.ª semana	16 a 21 de março ¹	
21 de março	Cinematemáticas	local e horário a definir

¹ Incluir audição de adultos

Plano Anual de Actividade 2019/2020 – Escola de Artes
Resumo das calendarizações propostas para aprovação

3.º Período – Temporada de Audições		
1.ª semana	4 a 9 de maio	
2.ª semana	11 a 16 de maio	
3.ª semana	25 a 30 de maio ²	
21 de junho	Audição Final Escola de Artes	local e horário a definir

1.5. Sessões Berço das Artes na Fnac

Sessões regulares do Berço das Artes na Fnac de Leiria, aos domingos nos horários 10h30 e 11h15. Duração 25 min.

Data	Professores
6 de outubro 2019	Joana Pinto e Ana Filipa Cunha
3 de novembro 2019	Laura Perdomo e David Ramy
2 de fevereiro 2020	Raquel Gomes Sofia Neves
1 de março 2020	Joana Pinto e Rubén
7 de junho 2020	Ana Raquel Azeiteiro e Cristiana Lameiro (Vermelhos e Piccolini)

2. RECURSOS HUMANOS – FORMAÇÃO PROFISSIONAL

2.1. Seminários de professores

2 de setembro 2019

10h00-13h00

14h00-17h00

Seminário de programação do Ano Letivo 2019-2020

6 de julho 2020

10h00 – 13h00

14h00 – 17h00

Seminário de balanço do Ano Letivo 2019-2020

1 de setembro 2020

10h00 – 13h00

14h00 – 17h00

Seminário de programação do Ano Letivo 2020-2021

² Poderão incluir provas

Plano Anual de Actividade 2019/2020 – Escola de Artes
Resumo das calendarizações propostas para aprovação

2.2. Residências Regulares

Residência SAMP Contigo para 2019-2020

2 de setembro 2019

Residência Artística Berço das Artes para 2020-2021

15 a 17 de julho 2020

2.3. Formação de Professores

2.º Congresso do Ensino Artístico Especializado - AEPP

Ainda com data a anunciar, pretende-se selecionar um grupo de professores da Escola de Artes para esta formação organizada pelo departamento do EAE da AEPP.

2.4. MÚSICOS DE FRALDAS – Berço das Artes

A formação Músicos de Fraldas desenvolvida pela equipa de professores Berço das Artes e é dirigido especificamente a Educadores de infância e professores de música para crianças dos 0 aos 5 anos. Esta ação, por motivar interesse nacional está aberta a outros agentes educativos ou artísticos.

Realiza-se de 29 de abril a 2 de maio 2020 e será ministrado o Nível I.

Nunca é demais referir que a SAMP suporta a propina de todos os professores Escola de Artes que pretendam frequentar a formação.

3. Provas Globais e Avaliações Finais

De 11 a 30 de maio 2020.

- será nomeada uma comissão para ajustar calendário e formar júris.
- aconselha-se a registar as provas em áudio ou vídeo; o registo será guardado por três meses.

4. Criação Artística

5.1. Rebelde do Lapedo

Após um ano a receber famílias e crianças do pré-escolar e 1.º Ciclo no Museu de Leiria, o espectáculo foi reformulado e evoluiu para itinerância pelas escolas do concelho de Leiria durante o ano letivo. Mantém-se a parceria com o Museu de Leiria bem como a temática que lhe deu origem – o Menino do Lapedo. E com este projeto a Escola de Artes volta a ter projectos e espectáculos em itinerância.

Com as professoras Inesa Markava e Laura Perdomo.

Plano Anual de Actividade 2019/2020 – Escola de Artes
Resumo das calendarizações propostas para aprovação

5.2. Plasticidade Sons em Movimento

Com o Rebelde do Lapedo em itinerância dá-se o espaço que ocupava a um novo projeto artístico para a 1.ª infância e em família.

Com Inesa Markava e Laura Perdomo, parceria com Museu de Leiria.

6. Captação de Alunos

6.1. Berço de Portas Abertas

22 de setembro 2019, 10h00 às 12h30.

6.2. Escola de Artes de Portas Abertas

Com o mesmo modelo do ano anterior:

- a) Alunos do 1.º Ciclo visitam a Escola de Artes durante as manhãs para oficinas de instrumento. Inclui momento performativo no final.
- b) Aulas de conjunto, instrumentais e teóricas, programadas para receber visitantes.
- c) Mini-aulas experimentais de instrumento para alunos do 1.º Ciclo.

A programar para a primeira ou segunda semana do 2.º Período letivo.

6.3. A SAMP vai à Escola

À semelhança do que se tem vindo realizar, os professores Escola de Artes e músicos da Filarmónica SAMP visitam as escolas do 1.º Ciclo. Neste ano lectivo o objectivo é promover matrículas no nível Preparatório (iniciações) para o ano lectivo seguinte.

A programar para o início do 3.º Período.

6.4. Seminário Piccolini

25 de Junho 2020, 15h30 às 19h15.

Atividade para promover a matrícula de alunos Berço das Artes no nível Preparatório.

7. Estágios Orquestras

- Orquestra de Cordas, interrupção de Natal.

- Orquestra de Sopros, interrupção de Páscoa, 30 de março a 5 de abril.

Plano Anual de Actividade 2019/2020 – Escola de Artes
Resumo das calendarizações propostas para aprovação

8. CALENDÁRIO ESCOLAR DO PROFESSOR

1.º Período

Dia / Hora / Local	Acontecimento
2 de setembro 2019 10h00 – 12h30 14h00 – 17h00 SAMP	Seminário de Professores preparação 2019-2020
3 de setembro 2019 10h00 – Escola Correia Mateus	Reunião Geral de Professores do AECM
4 a 30 de setembro 2019 SAMP	Reuniões de departamentos disciplinares
por agendar SAMP	Reunião DP + FM articulado + CC articulado + DT's articulado (Correia Mateus)
4 de setembro 2019 10h00 SAMP	Conselho Pedagógico – 1ª Reunião
5 de setembro 2019 19h00 – SAMP	Reunião geral Encarregados de Educação de Berço e Piccolini
6 de setembro 2019 19h00 – SAMP	Reunião geral Encarregados de Educação dos cursos oficiais e livres, Filarmónicos P&F.
9 a 14 de setembro 2019 SAMP	Marcação de horários de instrumento
11 de setembro 2019	Primeiro dia de Aulas para as turmas de Berço e Piccolini
16 de setembro 2019	Início das aulas para cursos Oficiais e Livres
até 25 de outubro 2019	Entrega das avaliações intercalares do ensino oficial
até 11 de dezembro	Entrega das avaliações periódicas do ensino oficial e livre
17 de dezembro 2019	Último dia de Aulas para ensino oficial
18 de dezembro 2019 15h00 às 17h00	Reunião de avaliação 1.º período Conselhos de Turma
18 de dezembro 2019 18h30 às 20h	Conselho Pedagógico – 1º período
19 de dezembro 2019	Último dia de aulas para Berço das Artes

Plano Anual de Actividade 2019/2020 – Escola de Artes
Resumo das calendarizações propostas para aprovação

21 de dezembro 2019	Último dia de Aulas para ensino livre
até 21 de dezembro 2019	Afixação das Matrizes de exames de equivalência à frequência, Avaliações Finais e Provas Globais

2.º Período

Dia (hora)	Acontecimento
6 de janeiro 2020	Primeiro dia de aulas para o ensino oficial e livre
8 de janeiro 2020	Primeiro dia de aulas para o Berço das Artes
de 6 a 25 de janeiro 2020	Provas de Transição de Grau
até 15 de fevereiro 2020	Entrega das avaliações intercalares do ensino oficial
24 a 26 de fevereiro 2020	Interrupção Carnaval
até 21 de março 2020	Entrega das avaliações do ensino oficial e livre
28 de março 2020	Último dia de Aulas para todos os cursos EA
30 de março 2020 15h00 às 17h00	Reunião de avaliação 2.º período Conselhos de Turma
30 de março 2020 18h30 às 20h00	Conselho Pedagógico – 2.º período

3.º Período

Dia (hora)	Acontecimento
14 de abril 2020	Primeiro dia de aulas para todos os cursos EA
até 9 de maio 2020	Entrega das avaliações intercalares do ensino oficial
de 11 de maio a 4 de junho 2020	Provas Globais e Avaliações Finais
5 de junho 2020	Entrega das avaliações finais do ensino oficial e cursos livres
9 de junho 2020	Último dia de aulas para o ensino articulado
11 a 13 de junho 2020	Reuniões de grupos disciplinares
15 de junho 2020 10h às 12h	Reuniões de avaliação do 3.º Período Conselhos de Turma
15 de junho 2020	Conselho Pedagógico – 3.º Período

Plano Anual de Actividade 2019/2020 – Escola de Artes
Resumo das calendarizações propostas para aprovação

20 de junho 2020	Último dia de aulas para o Preparatório
27 de junho 2020	Último dia de aulas para ensino livre e Berço das Artes
15 de junho a 10 de julho 2020	Provas de equivalência à frequência 1.ª fase (5.º Grau)
15 de junho a 7 de julho 2020	Provas de equivalência à frequência 1.ª fase (Secundário)
20 a 30 de julho 2020	Provas de equivalência à frequência 2.ª fase (5.º Grau)
21 a 27 de julho 2020	Provas de equivalência à frequência 2.ª fase (Secundário)
6 de julho 2020 10h00 às 17h00 SAMP	Seminário balanço de ano letivo 2019/2020
1 de setembro 2020	Seminário de preparação do ano letivo 2020/2021

Plano Anual de Actividade 2019/2020 – Escola de Artes
Resumo das calendarizações propostas para aprovação

Calendário Escolar 2019/2020

Períodos	Início	Termo
1.º	Entre 10 e 13 de setembro de 2019	17 de dezembro de 2019
2.º	6 de janeiro de 2020	28 de março de 2020
3.º	14 de abril de 2020	4 de junho de 2020 (9º, 11º e 12º anos)
		9 de junho de 2020 (5º, 6º, 7º, 8º e 10º anos)
		20 de junho de 2019 (1º ciclo)
		27 de junho 2019 (cursos livres)

Interrupções	Datas
1.ª	de 18 de dezembro 2019 a 3 de janeiro 2020
2.ª	de 24 a 26 de fevereiro 2020 (Carnaval)
3.ª	de 30 de março a 13 de abril 2020

Feriados (em dias de aulas)	Dia
5 de outubro 2019 – Implantação da República (Há Música na Cidade)	sábado
1 de novembro 2019 – Dia de Todos os Santos	sexta
25 de abril 2020 – Dia da Liberdade	sábado
1 de maio 2020 – Dia do Trabalhador	sexta
22 de maio 2020 – Dia Cidade de Leiria	sexta
10 de junho 2020 – Dia de Portugal	quarta
11 de junho 2010 - Corpo de Deus	quinta

Provas Globais e Avaliações Finais
de 11 de maio a 30 de maio 2020 (para as disciplinas de cursos oficiais)

6.7 Ensino Livre

Para os alunos que querem aprender a tocar um instrumento, ou alguma disciplina das ciências musicais, sem a intenção de acabar um curso completo. Este regime é também para os alunos que já ultrapassaram a idade permitida por lei para matrículas em regime articulado ou supletivo. No regime livre funcionam também os cursos ainda não oficiais.

7

ALUNOS

7.1 A admissão de novos alunos é feita através de provas de aptidão musical e de instrumento, em datas a definir no calendário escolar de cada ano lectivo, conforme Regulamento Interno da escola.

7.2 Poderão ingressar na EA alunos transferidos de outras escolas de música com ensino oficial, podendo também estes alunos estar sujeitos a uma prova de conhecimentos correspondentes ao ano anterior para o qual se candidatam.

7.3 Em igualdade de circunstâncias, serão dadas prioridades nos cursos oficiais aos:

7.3.1 Alunos que tenham frequentado Berço ou qualquer classe de Piccolini;

7.3.2 Alunos com níveis de aptidão e realização musical mais elevados;

7.3.3 Alunos em ensino articulado;

7.3.4 Alunos mais novos;

7.3.5 Alunos de cursos considerados prioritários pela escola.

7.4 O ensino livre só terá lugar desde que não ponha em causa nenhum dos restantes regimes de ensino.

8

ACTIVIDADES DE COMPLEMENTO PEDAGÓGICO

8.1 Numa escola que pretende romper com práticas rotineiras, e ao mesmo tempo mobilizar todos os elementos da comunidade educativa em torno de um projecto comum, revela-se de extraordinária importância o conjunto das actividades de complemento pedagógico. Tendo em vista um ensino com níveis de participação e qualidade cada vez mais elevados, a Escola de Artes SAMP elege as seguintes actividades como prioritárias no seu Projecto Educativo:

8.2 Formação de Professores, em particular nos domínios da pedagogia infantil e da teoria da aprendizagem musical;

8.2.1 Participando em cursos de âmbito nacional e internacional, sempre tendo em atenção, com espírito crítico, as diferentes correntes do passado e do presente;

8.2.2 Promovendo projectos individuais e/ou colectivos de investigação, com o sentido de actualizar e reestruturar procedimentos;

8.2.3 Continuando e desenvolvendo o projecto de formação/investigação “Berço” já existentes na EA;

8.3 Realização de uma Temporada anual de espectáculos integrados na produção geral SAMP

8.3.1 Com a participação dos professores da escola;

8.3.2 Com a participação dos alunos da escola;

8.3.3 Com alunos e professores;

8.3.4 Com artistas convidados.

8.4 Realização de concursos anuais, por forma a estimular e promover o trabalho realizado por alunos e professores

8.4.1 Tendo em atenção os diferentes níveis dos alunos e a promoção da boa imagem da escola;

8.4.2 Preparando os alunos para competições de âmbito nacional e internacional;

8.4.3 Procurando prémios aliciantes, que estimulem o bom desempenho académico dos alunos.

8.5 Realização de Cursos de Férias, com professores da EA e/ou professores convidados, criando picos de progresso e de interesse no processo de aprendizagem dos alunos, e promovendo a partilha de experiências entre diferentes sensibilidades e escolas

8.5.1 Continuando a desenvolver as oficinas musicais de férias para alunos de fora da escola em tempo de férias escolares;

8.5.2 Criando "Workshops" diversificados, nomeadamente no âmbito de práticas musicais não académicas.

8.6 Produção e apresentação de Espectáculos Multidisciplinares que envolvam o maior número possível de expressões, que sobrepostas potenciam resultantes de elevado valor pedagógico

8.6.1 Começando por realizar audições conjuntas de diferentes classes;

8.6.2 Admitindo o movimento e o drama em espectáculos inovadores como óperas infantis já realizadas;

8.6.3 Utilizando a encenação e as novas tecnologias como elementos estruturantes;

8.6.4 Chamando outras instituições e agentes a colaborar com a escola.

8.7 Realização regular de Visitas de Estudo, pelo menos com uma periodicidade anual

8.7.1 Potenciando a cultura geral e musical de todos os elementos da comunidade educativa;

8.7.2 Fortalecendo os laços afectivos e profissionais entre alunos e professores;

8.7.3 Pontuando ciclicamente os temas adoptados pela escola para cada ano lectivo.

8.8 Promoção de intercâmbios com outras escolas de música

8.8.1 Com audições conjuntas;

8.8.2 Com trocas de professores para realizações temporárias;

8.8.3 Com visitas às respectivas comunidades e escolas.

9

PROFESSORES

9.1 A fim de melhor cumprir os seus objectivos, a escola ambiciona ter um corpo docente cada vez mais estável, atingindo a curto prazo os 100% de professores com habilitação profissional, com vínculo laboral sem termo e de horário completo.

9.2 Para atingir a estabilidade do seu corpo docente, ainda que o mercado da música não permita ter professores em exclusividade, será de todo desejável que a longo prazo a escola só tenha professores, sempre que possível, com horários completos.

9.3 Em face das prioridades que o ensino pré-escolar recebe no Projecto Educativo da escola, e tendo em conta os programas em curso na EA, como o “Berço” e “Piccolinis”, é de todo aconselhável a formação profissional de todos os professores nesta área. Sendo que a maioria dos docentes não recebeu na sua formação elementos de pedagogia (e em particular de pedagogia infantil) fundamentais para a aplicação do projecto da escola, importa reforçar estes conhecimentos com acções de formação.

10

PLANO ANUAL DE ACTIVIDADES

10.1 A fim de dar cumprimento ao presente Projecto Educativo, para cada ano lectivo o Conselho Pedagógico deverá elaborar um Plano de Actividades. Este, deverá ser o instrumento de planificação e gestão pedagógica, que permita concretizar os objectivos definidos no Projecto Educativo.

10.2 O Plano Anual de Actividades não pode ser um somatório de realizações individuais, mas sim o resultado de uma acção concertada que venha a dar resposta aos principais problemas da escola, e à forma de ultrapassar as dificuldades surgidas. Nele deverão estar incluídas todas as actividades que, naquele ano, visam a consecução dos objectivos propostos no presente Projecto Educativo, nomeadamente:

- 10.2.1** Formação profissional dos recursos humanos;
- 10.2.2** Actividades de complemento curricular;
- 10.2.3** Visitas de estudo;
- 10.2.4** Concursos;
- 10.2.5** Programas de concertos e outras actividades culturais;
- 10.2.6** Audições finais.

11

REGULAMENTO INTERNO DE ESCOLA

11.1 O Regulamento Interno é um instrumento mais estável e normativo do que o Plano de Actividades, já que tem um período mais lato de vigência e expressa as regras ou preceitos que regulamentam o funcionamento interno da escola, contribuindo para o melhor desenvolvimento do Projecto Educativo.

11.2 Deve ser elaborado pelo Conselho Pedagógico, aprovado pela Direcção, e é homologado pelo Departamento do Ensino Secundário. Alguns aspectos a incluir no Regulamento Interno são:

- 11.2.1** Direitos: pessoal docente, pessoal não docente, alunos, encarregados de educação;
- 11.2.2** Deveres: pessoal docente, pessoal não docente, alunos, encarregados de educação;
- 11.2.3** Acesso às salas de aula e circulação no edifício;
- 11.2.4** Audições;
- 11.2.5** Funcionamento do auditório e do centro de documentação;
- 11.2.6** Atendimento aos encarregados de educação;
- 11.2.7** Requisição de salas de estudo e de instrumentos;

11.2.8 Provas Globais, Provas de Equivalência à Frequência, Avaliações Finais e Prova de Aptidão Artística (Ensino Secundário);

11.2.9 Matrículas;

11.2.10 Livros de ponto, actas;

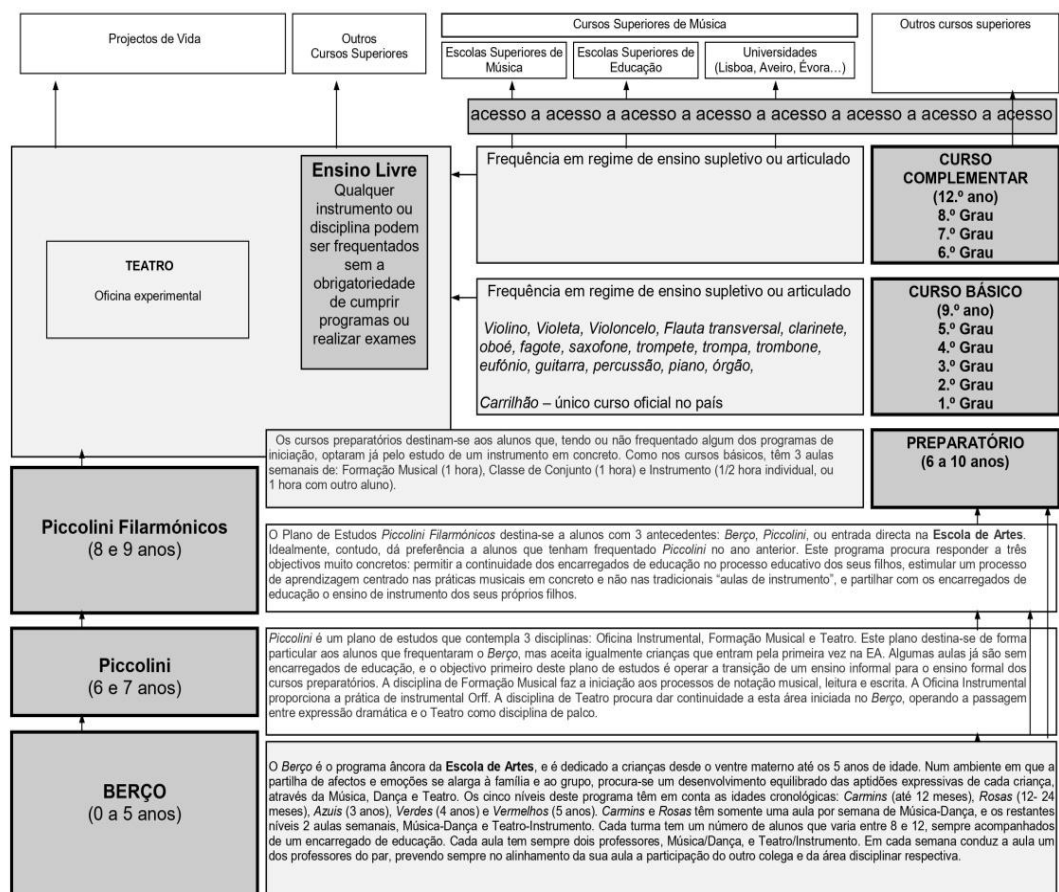
11.2.11 Reuniões.

12

AValiação DO PROJECTO EDUCATIVO

12.1 O presente Projecto Educativo não tem implícito nenhum tempo limitado. Sempre que algum parceiro da comunidade educativa entender, deve ser avaliado e revisto. O Conselho Pedagógico da escola é o órgão privilegiado para a sua avaliação, e deverá fazê-lo regularmente com a participação de todos os grupos de professores, pelo menos, de três em três anos. Contudo, a direcção administrativa, os alunos e os encarregados de educação, deverão participar em todos os processos de reflexão e avaliação do projecto educativo da escola.

12.2 Assim sendo, e salvo se a legislação ou as condições de funcionamento da EA sofrerem alguma alteração substancial, ou se algum agente da comunidade educativa o entender, deverá proceder-se à avaliação e revisão do presente projecto no final do ano lectivo 2017/2018.



Anexo C

Programa de 4º grau para guitarra

Programa de Guitarra

4º Grau

Objectivos:

- Perfeito domínio técnico/musical em todas as posições possíveis;
- Perfeito domínio nas mudanças de posição;
- Perfeito domínio em tocar várias notas em simultâneo, melodia e acompanhamento (Em todas as posições);
- Conseguir fazer e apresentar, sozinho, algumas técnicas de digitações mão direita e esquerda, fraseamento e dinâmicas.

Nota: Apesar dos objetivos dos graus anteriores não estarem presentes, é necessário mantê-los e, se necessário, desenvolvê-los ainda mais.

Conteúdos:

Escalas:

- Três, ou mais, escalas menores (Naturais, harmónicas, melódicas) com duas ou mais oitavas;
- Três, ou mais, maiores com duas ou mais oitavas;
- Cromática com duas ou mais oitavas;

Acordes:

- Estudo vários acordes;

Exercícios:

- Alguns exercícios de mudança de posições;
- Início ao trilo e tremolo com diferentes digitações da mão direita;

Repertório:

- Uma peça de época Barroca/renascentista;
- Uma peça de época clássica;
- Uma peça do séc. XX;
- Uma peça obrigatória (opcional);
- Um ou mais estudos;

Peças (sugestões)

Lobos, Heitor Villa – Preludio nº4
Tárrega, Francisco – Lágrima
Poulenc, Francis – Sarabande

Sanz, Gaspar – Pavanais e Española

Estudos (Sugestões)

Aguado, Dionisio – Studi pert Chitarra (Suvini Zerboni) – Nº 43, 45, 49;

Brower, Leo – Estudios Sencillos (Max Esching) – III, VII, IX, X, XI, XIII;

Nota: O numero de escalas, peças, estudos anteriormente indicados, são apenas uma base do programa anual, podendo a quantidade e a qualidade serem aumentadas, tendo em conta a sua dificuldade, conforme o processo de evolução do aluno.

Crítérios de Avaliação (Avaliação Contínua):

- Assiduidade: 5%
- Comportamento: 10%
- Interesse e Motivação: 10%
- Realização do Trabalho de Casa: 25%
- Evolução no Período da Aula: 25%
- Capacidade de Memorização de Peças: 5%
- Capacidade de Leitura Musical: 15%
- Participação em Atividades da Escola: 5%

Nota: todos os alunos terão que participar em, pelo menos, uma audição por período.

A Nota Final é obtida mediante média entre a Avaliação Contínua dos três períodos (50%) e a Prova de Passagem (50%) cuja matriz se encontra anexa a este programa.

Anexo D

Partituras - aluno de estágio

Nostalgia

Cees Hartog
(born 1949)

Andante [$\text{♩} = 80-96$]

$\frac{1}{2}\text{CV}$

mf

5

m

p

9

$\frac{1}{2}\text{CV}$

13

17

f

21

CII

25

Copyright © G. Alsbach & Co./Basart International Music Publishers (Strengtholt Music Group, Naarden)
Used by permission of Strengtholt Music Group, Naarden – Holland

29 *i* *a* *m* *rit.*

33 $\frac{1}{2}$ CV *mf*

37

41 $\frac{1}{2}$ CV

45 $\frac{1}{2}$ CV *mf*

49 *p*

53 *rit.* *pp*

The musical score consists of seven staves of music. The first staff (measures 29-32) includes markings for *i*, *a*, *m*, and *rit.*. The second staff (measures 33-36) includes $\frac{1}{2}$ CV and *mf*. The third staff (measures 37-40) is a continuation of the previous staff. The fourth staff (measures 41-44) includes $\frac{1}{2}$ CV. The fifth staff (measures 45-48) includes $\frac{1}{2}$ CV and *mf*. The sixth staff (measures 49-52) includes *p*. The seventh staff (measures 53-56) includes *rit.* and *pp*. Red handwritten annotations include a question mark under measure 30, a bracket under measure 33, and various squiggly lines and dots throughout the score.

1

ÉTUDES SIMPLES

(ESTUDIOS SENCILLOS)

Durée totale: 5'20

Leo BROUWER

Cette étude peut admettre de nouvelles formules, par ex. :

EX. 1

VI

p a m i a m i p a m i p p a m i a m i p a m i p

© Copyright 1972 by EDITIONS MAX ESCHIG
48 rue de Rome, Paris (8^e)

M.E. 7948

Tous droits d'exécution publique de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays.

79

Minuet

Johann Sebastian Bach
1685-1750

The image shows a page of a music book, page 79, titled "Minuet" by Johann Sebastian Bach (1685-1750). The music is written for guitar in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of six staves of music. The first staff has a "101" marking above the third measure. The second staff has a "101" marking above the eighth measure. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The piece ends with a double bar line on the sixth staff.

Anexo E

Partituras - classe de conjunto

This little light of mine

S.A.T.B., Tamborim, Piano

arr: Mark Patterson

$\text{♩} = 80$

Voz

$\text{♩} = 96$ *Piano Solo 1*

This lit-tle light of mine, — I'm gon-na let it shine.

Solo

V.

The image shows a musical score for the song 'This little light of mine'. It is arranged for S.A.T.B. voices, Tamborim, and Piano. The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 80. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the piano accompaniment. The second system starts at measure 6 and includes a 'Piano Solo 1' section. The lyrics are: 'This lit-tle light of mine, — I'm gon-na let it shine.' There are handwritten annotations: 'Piano' above the piano solo section, 'Solo' written vertically next to the vocal line, and 'Solo' written horizontally below the vocal line.

10 *Solo 2*

— This lit-tle light of mine, — I'm gon-na let it shine.

V.

14 *Solo 3*

— This lit-tle light of mine, — I'm gon-na let it

V.

18

shine. — let it shine, — let it shine, — let it —

V.

2

22 $\text{♩} = 130$

Shine, shine, shine. Shine, shine, shine.

V. Shine, shine, shine. Shine, shine, shine.

Sol M Le'm Sol M Sol M Sol M

26

Take this lit-tle light. This lit-tle light of mine.

V. Take this lit-tle light. This lit-tle light of mine.

Le'm Dim Dim Dim

30

I'm gon-na let it shine. This lit-tle light of mine.

V. I'm gon-na let it shine. This lit-tle light of mine.

3

56

let it shine let it shine.

V.

let it shine let it shine.

60

I'm gon-na let it shine til Je-sus comes. I'm gon-na let it shine.

V.

I'm gon-na let it shine til sus comes. I'm gon-na let it shine.

64

Shine til Je-sus comes I'm gon-na let it shine.

V.

Shine til sus comes I'm gon-na let it shine.

45

I'm gon-na let it shine.____

V. Ev - 'ry - where I go,____ I'm gon-na let it shine.____

49

I'm gon-na let it shine.____

V. Ev - 'ry-where I go,____ I'm gon-na let it shine.____

52

Ev - 'ry-where I go,____ I'm gon-na let it shine.____ Let it shine,____

V. Ev - 'ry-where I go,____ Let it shine,____

33

I'm gon-na let it shine.

V.

I'm gon-na let it shine.

36

5/4

This lit-tle light of mine, I'm gon-na let it shine, let it shine.

V.

This lit-tle light of mine, I'm gon-na let it shine, let it shine.

40

6/8

let it shine, let it shine. Ev - 'ry - where I go

V.

let it shine, let it shine.

4

82 *26m 51m 26m* *ii U7*

Shine, shine, shine.____ Take this lit-tle light____

V. Shine, shine, shine.____ Take this lit-tle light____

86 *ff* *ff*

and let it shine,____ shine, Shine!____

V. and let it shine,____ shine, Shine!____

8

The First Noel

for S.S.A. and piano

Traditional English Carol

Arranged by: Melvyn R. Windham, Jr..

Heavenly $\text{♩} = 76$

Unis.

mp 1. The first No - el the an - gel did

like bells

Piano *pp*

continue accents

Red. through measure 28 *mp* (bottom notes only - melody)

6 say Was to cer - tain poor shep - herds in fields as they lay, In fields where

12 they lay - keep - ing their sheep On a cold win - ter's night that

p *pp* *8va*

© 2017 GOOD REPORT MUSIC

an imprint of Melkim Publishing

melkimpublishing.com

All Rights Reserved

GR99004A

Duplication is permitted for non-commercial use

Printed in the USA

4

17

was so deep. No - el, No - el, No - el, No -

(8^{va})

p

22

el! Born is the King of Is - ra - el!

8^{va} melody

mf *p*

27

Soprano I

Soprano II

mf 2. They look - ed up and saw a

Alto

mf

GR99004A * *Ad lib*

Para o coro do 6º ano da Escola Correia Mateus
Estágio profissional SAMP

The first Noel

Adaptação: Pedro Ferreira

Corda 6 em Mib

Guitarra/Violão

Vi.

7

The first

In fields *

14

No el

22

They look

30

and to

37

44

50

Anexo F

Repertório original para ensemble de guitarras

F.1. Partitura geral - Metamorfose

A metamorfose
Peça para ensemble guitarras

Pedro Ferreira

$\text{♩} = 74$

Guitarra 1

Guitarra 2

Guitarra 3

Guitarra 4

6

11

mp *p* *mp* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

15

mf

mf

mf

mf

20

$\text{♩} = 100$

Percussão na ilhargá com as unhas

26

Zona a seguir aos afinadores

Zona a seguir aos afinadores

30 3

34

37

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system covers measures 30 to 33, the second system covers measures 34 to 36, and the third system covers measures 37 to 40. The fourth system, which is partially visible, covers measures 41 to 44. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The key signature and time signature are not explicitly shown but are implied by the context of the score.

4 40

mp

mp

p

pp

p

pp

45

♩ = 74

pp

mp

3

3

50

pp

mp

pp

mp

55 5

60

65

100

pp

f

pp

f

p

p

f

pp

f

F.1.1 Guitarra 1

A metamorfose
Peça para ensemble guitarras

Pedro Ferreira

Guitarra 1

$\text{♩} = 74$
 2
 mp
 p
 9
 13
 mf
 p
 17
 mf
 22
 $\text{♩} = 100$
 2
 28
 32
 f
 36
 40
 mp
 3

2

Guitarra 1

47 $\text{♩} = 74$

pp *mp* *pp*

52

58 *pp*

64 $\text{♩} = 100$ *pp*

67 *f*

F.1.2 Guitarra 2

A metamorfose
Peça para ensemble guitarras

Pedro Ferreira

Guitarra 2

$\text{♩} = 74$

mp *p*

6

11

mf *p*

16

mf

20

24 $\text{♩} = 100$ 2

Zona a seguir
aos afinadores

30

35 *f*

39 *mp* 3

47 $\text{♩} = 74$ 3

2

Guitarra 2

51

57

62

66

mp *pp* *pp* *pp* *f*

Detailed description: This block contains four staves of musical notation for Guitarra 2. The first staff (measures 51-56) starts with a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. It features a melody with eighth and quarter notes, marked with *mp* and *pp*. The second staff (measures 57-61) continues the melody, marked with *pp*. The third staff (measures 62-65) includes a series of triplets (marked with a '3') and is marked with *pp*. The fourth staff (measures 66-68) concludes the piece with a final chord marked *f*. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, note values, rests, and dynamic markings.

F.1.3. Guitarra 3

Guitarra 3

A metamorfose

Peça para ensemble guitarras

Pedro Ferreira

$\text{♩} = 74$

2

mp *p*

8

13

mf *p* *mf*

18

23

$\text{♩} = 100$ Percussão na ilhargá com as unhas

Zona a seguir aos afinadores

29

34

p

38

2

p

43

pp

47

$\text{♩} = 74$

6

2

Guitarra 3

54

mp *pp*

60

pp

66

p *p* *f*

F.1.4. Guitarra 4

A metamorfose
Peça para ensemble guitarras

Pedro Ferreira

Guitarra 4

$\text{♩} = 74$

7

mp

12

18 *mf* *p* *mf*

$\text{♩} = 100$

23

29

35 2 *p*

42 3 3

47 $\text{♩} = 74$ *pp* 9 *mp*

60 *pp*

66 *pp* *f*

F.2. Partitura geral - Brincadeiras de criança

Full Score

Brincadeiras de Criança

Gonçalo Lourenço

Scherzando $\text{♩} = 76$

Guitar 1

Guitar 2

Guitar 3

Guitar 4

pp

pp

5

p

ff

ff

ff

ff

9

f

f

f

f

p

p

p

p

2

Brincadeiras de Criança

13

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

ppp

f sub. *p* sub.

ppp

sub. *p* sub.

ppp

f sub. *p* sub.

ppp

f sub. *p* sub.

17

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f sub.

f sub.

f sub.

f sub.

21

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

p sub.

p sub.

p sub.

p sub.

Brincadeiras de Criança

3

25

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

fub.

fub.

fub.

fub.

29

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

p

p

p

p

f

f

f

f

34

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

p

p

p

p

f

f

f

f

F.3. Partitura geral - Insónia

Insónia
Para ensemble de guitarras

Pedro Ferreira

$\text{♩} = 86$ andante sonolento

The score is written for four guitars and four violins. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 86 bpm, and the mood is 'andante sonolento'.

Guitar Parts:

- Guitarra 1:** Starts with a rest, then plays a melodic line with accents and a *mf* dynamic.
- Guitarra 2:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with *mf* dynamics.
- Guitarra 3:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with *mf* dynamics. Includes a 'Tampo superior' (tapping) instruction.
- Guitarra 4:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with *mf* dynamics. Includes a 'Pizzicato...' instruction.

Violin Parts:

- Vi. 1:** Starts with a rest, then plays a melodic line with accents and a *mf* dynamic.
- Vi. 2:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with *mf* dynamics.
- Vi. 3:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with *mf* dynamics.
- Vi. 4:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with *mf* dynamics.

Measure 11:

- Vi. 1:** Starts with a rest, then plays a melodic line with accents and a *mf* dynamic.
- Vi. 2:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with *mf* dynamics.
- Vi. 3:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with *mf* dynamics.
- Vi. 4:** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with *mf* dynamics.

2

15

Tampo superior

Vi.

mf

Vi.

Vi.

Vi.

19

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

mf

mf

22

gliss.

pp

mf

gliss.

pp

mf

Pizzicato Bartok + vibrato

ff

Pizzicato Bartok + vibrato

ff

f

26

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

gliss.

gliss.

f

f

29

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

gliss.

gliss.

f

f

Pizz...

32

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

gliss.

gliss.

f

f

Tambora

Unhas na ilharg

Unhas na ilharg

36

Vi. *mf*

Vi. *mf*

Vi. *mp*

Vi. *mp*

40

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

44

Vi. *gliss.*

Vi. *gliss.*

Vi. *f*

Vi. *f*

46

Vi.

f

gliss.

f

f

Tampo superior

Tampo superior

49

Vi.

mf

f

f

gliss.

gliss.

52

Vi.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

6

54

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

gliss.

gliss.

ff

ff

ff

ff

Pizzicato
Bartok + vibrato

Pizzicato
Bartok + vibrato

The image shows a musical score for four violins (Vi.). The score is divided into four staves. The first staff (top) has a melodic line starting with a slur over measures 54 and 55, ending with a half note. The second staff has a glissando (gliss.) in measure 54, followed by a fast sixteenth-note passage in measure 55, and a half note in measure 56. The third and fourth staves play a steady sixteenth-note pattern throughout measures 54 and 55, ending with a half note in measure 56. All parts end with a forte (ff) dynamic and a Pizzicato Bartok + vibrato instruction. The page number 6 is in the top left corner, and the measure number 54 is above the first staff.

F.3.1. Guitarra 1

Insónia

Guitarra 1

Para ensemble de guitarras

Pedro Ferreira

$\text{♩} = 86$ andante sonolento

2

mf

7

2

13

mf

Tampo superior

18

22

pp *gliss.* *mf*

27

gliss. *f*

30

34

Tambora

mf

40

gliss. *f*

45

f *gliss.* *f*

V.S.

2

Guitarra 1

48

52

ff

The image shows a musical score for a guitar part, labeled 'Guitarra 1'. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 48 and the second at measure 52. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and slurs. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the end of the second staff. The page number '2' is located at the top left of the score area.

F.3.2. Guitarra 2

Insónia

Guitarra 2

Para ensemble de guitarras

Pedro Ferreira

$\text{♩} = 86$ andante sonolento

2

Tampo superior

mf

7

mf

13

mf

18

gliss.

23

pp *mf* *f*

28

31

35

Unhas na ilhargá

mf

40

44

gliss. *f*

V.

2

Guitarra 2

46 *gliss.*

48 *f* *gliss.* *gliss.* *mf* *f*

52 *gliss.* *gliss.* *gliss.* *f* *gliss.* *f*

54 *gliss.* *gliss.* *ff*

F.3.3. Guitarra 3

Insónia
Para ensemble de guitarras

Pedro Ferreira

Guitarra 3

$\text{♩} = 86$ andante sonolento

2

Tampo superior

mf

8

mf

14

Pizzicato
Bartok + vibrato

19

mf

ff

24

gliss.

mf

f

28

31

35

Unhas
na ilhargá

mp

39

43

2

Guitarra 3

45

Tampo superior

48

Pizzicato
Bartok + vibrato

53

ff

F.3.4. Guitarra 4

Insónia
Para ensemble de guitarras

Pedro Ferreira

$\text{♩} = 86$ andante sonolento
Pizzicato...

7 *p*

13 *mf*

18 *mf* *ff* Pizzicato Bartok + vibrato

24 *mf* *ff*

30 *f* Pizz...

36 *mp*

42 Tampo superior

48

52 Pizzicato Bartok + vibrato *ff*

F.4. Partitura geral - Farrefumba

Farrefumba

Dedicado ao amigo e camarada Pedro Ferreira

*obra concebida para trabalhar
em ensemble a improvisação metódica.
(Escala de lá menor e harmónica; modo frígio dominante)

redlêH Ferreira
Cocinheira, 02/2020

Flute / Violino / Guit solo

Guitar 1

Lento

Guitar 2

Guitar 3

X - imitar as castanholas com as unhas na ilhargá da guitarra.

Guitar 4

Ukulele

5 Moderato

Fl.

5

Gtr. 1

**a melodia da guitarra 1 deve de ser tocada na corda 3

Gtr. 2

Gtr. 3

Am Dm Dm/F

Gtr. 4

Uk.

P i P i P i simile...

helder7ferreira@gmail.com

Farrefumba

9

Fl.

3

(repetir o nº de vezes necessário, retirando e adicionando vozes, e ainda, zona de improvisação)

Gtr. 1

4# 4# 1 1 1 2 2

Gtr. 2

Gtr. 3

E Dm E

Gtr. 4

Uk.

Lento rallentando...

13

Fl.

Gtr. 1

3

Gtr. 2

Gtr. 3

*** tambora

Gtr. 4

4 3

*** tambora

Uk.

(...morrendo, até que o som desvaneça)

helder7feneira@gmail.com

F.5. Partitura geral - Minimalista

Minimalista
Peça escrita sobre um tema rítmico

Pedro Ferreira

$\text{♩} = 100$

Guitarra 1 Bater na ilharga

Guitarra 2 Bater no tampo superior *mp*

Guitarra 3

Guitarra 4

Vi. Bater no tampo inferior
debaixo do cavalete *mp*

Vi. Tambora *mp*

Vi. *cresc. poco a poco*

Vi. *cresc. poco a poco*

Vi. *cresc. poco a poco*

Vi. *cresc. poco a poco*

2

13

A

Vi.

f

f

f

f

17

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

21

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

25

Vi. *mf* *f*

Vi. *mf* *f*

Vi. *mf* *f*

Vi. *mf* *f*

31 **B**

Vi. *mf* *p*

Vi. *mf* *p*

Vi. *mf* *p*

Vi. *mf* *p*

34 *cresc. poco a poco*

Vi. *cresc. poco a poco*

Vi. *cresc. poco a poco*

Vi. *cresc. poco a poco*

Vi. *cresc. poco a poco*

4

37

Vi.

f

40

p

43

f

This musical score is for a guitar ensemble, consisting of four staves. The first system (measures 37-39) features a melodic line in the first staff with eighth-note patterns and a strong *f* (forte) dynamic. The second staff provides a harmonic accompaniment with eighth-note chords. The third and fourth staves play a steady eighth-note bass line. The second system (measures 40-42) begins with a melodic line in the first staff featuring a key signature change to two sharps (F# and C#) and a *p* (piano) dynamic. The other staves continue their accompaniment. The third system (measures 43-45) features a melodic line in the first staff with a *f* dynamic, while the other staves play sustained chords. The score is written in 4/4 time.

C

49 *p* 5

53

57

6

61

Vi.

Tampo inferior

p Tampo inferior

p Tambora

65

Vi.

68

Vi.

Abanar corpo da guitarra

Abanar corpo da guitarra

Abanar corpo da guitarra

Abanar corpo da guitarra

7

F.5.1. Guitarra 1

Minimalista

Peça escrita sobre um tema rítmico

Pedro Ferreira

$\text{♩} = 100$ Bater na ilhargá

7

11

15 A

20

25

31 B

34

37

40

V.

2

43 *f*

49 *p*

54

59

64

68

Abundante domínio da guitarra

The musical score is written for guitar ensemble in 4/4 time. It consists of six staves. The first staff (measures 43-48) features a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The second staff (measures 49-53) begins with a 'C' time signature change and a piano (*p*) dynamic, followed by a dense, rhythmic pattern. The third staff (measures 54-58) continues this pattern. The fourth staff (measures 59-63) also continues the pattern. The fifth staff (measures 64-67) shows a melodic line with a 'C' time signature change and a 'Abundante domínio da guitarra' annotation. The sixth staff (measures 68-72) concludes the piece with a final melodic line and a 'C' time signature change.

F.5.2. Guitarra 2

Minimalista

Peça escrita sobre um tema rítmico

Pedro Ferreira

$\text{♩} = 100$
Bater no
tampo superior

mp

6

11

15 **A**

f *mf*

19

p *mf* *f*

24

mf *f*

30 **B**

mf *p*

35 *cresc. poco a poco*

39

f *p*

43

f

2

49 **C**

p

54

59 **Tampo inferior**

64 *p*

68 **Abanar corpo da guitarra**

F.5.3. Guitarra 3

Minimalista

Peça escrita sobre um tema rítmico

Pedro Ferreira

$\text{♩} = 100$ **4** Bater no tampo inferior
debaixo do cavalete

mp

9 *cresc. poco a poco*

cresc. poco a poco

14 A

f *mf*

19 *p* *mf* *f*

24 *mf* *f*

31 B *mf* *p*

35 *cresc. poco a poco*

39 *f* *p*

43 *f*

49 C *p* V.

2

54

59

Tampo inferior

64

p

Abaixar corpo da guitarra

68

F.5.4. Guitarra 4

Minimalista

Peça escrita sobre um tema rítmico

Pedro Ferreira

$\text{♩} = 100$

6 Tambora

mp *cresc. poco a poco*

10

15 A

f *mf* *p*

21

mf *f*

25

31 B

f *cresc. poco a poco*

37 *p* *p*

f *p*

43

49 C *f*

p

54

2

59

Tambora

p

64

68

Abanar corpo da guitarra

F.6. Partitura geral - Dança da Lupy

Dedicado ao professor David Ferreira

Dança da Lupy

Peça para ensemble de guitarras e solista

Pedro Ferreira

6ª corda em Ré

$\text{♩} = 72$

Guitarra solista

1ª Guitarra

2ª Guitarra

3ª Guitarra

4ª Guitarra

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

p *mf*

p *mf*

p *mf*

p *mf*

mf *f* *ff*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

2

The musical score is for a guitar ensemble, consisting of two systems of five staves each, labeled 'Vi.' (Violin). The first system shows a melodic line in the first staff and rhythmic patterns in the others, with dynamics *p* and *mf*. The second system shows more complex rhythmic patterns and fingerings, with dynamics *mf* and *f*.

System 1:

- Staff 1: Melodic line starting with a 4-measure rest, then a series of eighth notes and a half note. Dynamics: *p* to *mf*.
- Staff 2: Rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics: *p* to *mf*.
- Staff 3: Rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics: *p* to *mf*.
- Staff 4: Rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics: *p* to *mf*.
- Staff 5: Rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics: *p* to *mf*.

System 2:

- Staff 1: Melodic line with fingerings (1, 2, 4, 2, 1, 3, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 1, 2). Dynamics: *mf* to *f*.
- Staff 2: Rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics: *mf* to *f*.
- Staff 3: Rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics: *mf* to *f*.
- Staff 4: Rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics: *mf* to *f*.
- Staff 5: Rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics: *mf* to *f*.

8

4 1 2 3 4 3 1 4 2 1 3 2 3

Vi.

ff

p *mf*

p *mf*

p *mf*

p *mf*

10

rit.

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

4

12 $\text{♩} = 72$

Vi.

Vi.

p *f*

p *f*

mf *f*

mf *f*

13

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

14

Vi.

Vi.

p *f*

Vi.

p *f*

Vi.

p *f*

Vi.

p *f*

15 rit. $\text{♩} = 60$

Vi.

mf

Vi.

mf

Vi.

p

Vi.

p

Vi.

mf

6

17

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

mf

mf

19

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

mf

21

Vi.

pp

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

24

Vi.

Vi.

mf

Vi.

f

Vi.

mf

27

Vi.

$\text{♩} = 76$

ff

ff

ff

Vi.

ff

ff

Vi.

ff

Vi.

Vi.

30

Vi.

ff

Vi.

ff

ff

Vi.

ff

pp

Vi.

ff

pp

Vi.

ff

pp

accel. - - - - - 9

34

Vi.

Vi.

Vi.

mf *f*

Vi.

mf *f*

Vi.

mf *f*

39

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

ff *ff* *ff* *ff* *ff*

$\text{♩} = 76$

6/8 10/8 6/8 10/8 6/8 10/8

10/8 # 10/8 # 10/8 # 10/8

10

44

Vi.

f

Vi.

f

Vi.

f

Vi.

f

Vi.

f

47

Vi.

Vi.

f

f

Vi.

f

f

Vi.

f

f

Vi.

f

f

50

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

53

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

Vi.

12 56

Vi.

f

Vi.

f

Vi.

f

Vi.

f

Vi.

f

58

Vi.

ff

Vi.

ff

Vi.

ff

Vi.

ff

Vi.

ff

F.6.1. Guitarra solista

Dedicado ao professor David Ferreira

Dança da Lupy

Guitarra solista Peça para ensemble de guitarras e solista Pedro Ferreira

6ª corda
em Ré

♩ = 72

5 *ff*

8 *ff* rit.

11 ♩ = 72

13

14 rit. ♩ = 60

17 *mf*

20 *pp*

23

27 ♩ = 76 *ff*

2

31

ff

Guitarra Solo

2

37

ff

43

$\text{♩} = 76$

f

47

50

53

56

f

58

ff

The musical score is written for guitar ensemble in treble clef, key of D major (two sharps), and 8/8 time. It consists of eight staves of music, numbered 31 to 58. The first staff (31-36) features a melodic line with eighth-note patterns, marked *ff*. The second staff (37-42) continues the melodic line, also marked *ff*. The third staff (43-46) introduces a rhythmic pattern of eighth-note chords, marked *f*, with a tempo marking of $\text{♩} = 76$. The fourth staff (47-50) continues the rhythmic pattern. The fifth staff (51-54) features a melodic line with eighth-note patterns. The sixth staff (55-58) continues the melodic line, marked *f*. The seventh staff (59-62) features a rhythmic pattern of eighth-note chords, marked *f*. The eighth staff (63-66) continues the rhythmic pattern, marked *ff*. The score is labeled 'Guitarra Solo' at the top.

F.6.2. Guitarra 1

Dedicado ao professor David Ferreira

1ª Guitarra

2

29 $\text{♩} = 76$

ff

ff

ff

ff

34 *accel.*

38 *ff*

43 $\text{♩} = 76$

f

f

49 *f*

52

56 *f*

58 *ff*

mf

F.6.3. Guitarra 2

*Dedicado ao professor David Ferreira***Dança da Lupy**

2ª Guitarra

Peça para ensemble de guitarras e solista

Pedro Ferreira

♩=72

p *mf* *mf* *f*

3

p *mf*

6

mf *f* *p* *mf*

10 rit. *f*

14 *p* *f*

16 ♩=60 *p* *mf*

19 *mf*

22

25

29 ♩=76 *ff* *ff* *pp*

2

33 *accel.* 2ª Guitarra

37 *mf*

43 *f* *ff*

49 *f*

52

56 *f* *ff*

F.6.4. Guitarra 3

*Dedicado ao professor David Ferreira***Dança da Lupy**

3ª Guitarra

Peça para ensemble de guitarras e solista

Pedro Ferreira

Musical score for Guitar 3 of "Dança da Lupy". The score is written in 12/8 time and consists of 29 measures. It features various dynamics (p, mf, f, ff, rit.) and articulations (accents, slurs). The key signature has one sharp (F#).

Measures 1-3: $\text{♩} = 72$, p to mf , mf to f .
 Measures 4-6: p to mf , mf to f , $rit.$.
 Measures 7-9: p to mf .
 Measures 10-12: p to f , rit. .
 Measures 13-15: p to f , rit. .
 Measures 16-18: p to f , rit. .
 Measures 19-21: p to f , rit. .
 Measures 22-24: p to f , rit. .
 Measures 25-27: p to f , rit. .
 Measures 28-29: ff .

2 3ª Guitarra *accel.* - - - - -

32 *pp* *mf*

37 *f* 76 *ff*

43 *f* *f*

49 *f*

53

56 *f* *ff*

F.6.5. Guitarra 4

Dedicado ao professor David Ferreira

Dança da Lupy

4ª Guitarra

Peça para ensemble de guitarras e solista

Pedro Ferreira

$\text{♩} = 72$
 p ————— mf ————— mf ————— f
 4
 p ————— mf ————— mf ————— f
 7 2 rit.
 p ————— mf
 12 $\text{♩} = 72$
 mf ————— f ————— p ————— f
 15 rit. $\text{♩} = 60$
 mf
 18
 22
 mf
 27 $\text{♩} = 76$
 ff

2

4ª Guitarra

32 accel.

39

43

49

52

56

pp mf f

J=76

ff

f

f

f

ff

F.7. Partitura geral - Folia

Folia

Variações sobre um tema antigo português

(Folia é uma Dança antiga de origem portuguesa que, erradamente, é designada como sendo espanhola.
É uma dança rápida acompanhada de adufe ou pandeiro.)

Dedicado ao Pedro Ferreira

Nuno Leal

Andante (♩=80)

Tema

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra III

Guitarra IV

A

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

B **Variação I**

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

Sardosil © nl - Junho de 2020

Folia
para ensemble de Guitarras

2

21 C Sonoro

Gtr. I *f* *mf*

Gtr. II *f* *mf* Sonoro

Gtr. III *f* *mf* Sonoro

Gtr. IV *f* *mf* Sonoro

26

Gtr. I *f*

Gtr. II *f*

Gtr. III

Gtr. IV

31 rit. D Vari. II
A tempo

Gtr. I *mf* *p*

Gtr. II *mf* *p*

Gtr. III *f* *mf* *p*

Gtr. IV *f* *mf* *p*

Folia
para ensemble de Guitarras

3

37 **E** A tempo

rit. *p*

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

43

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

49 **F** Vari. III

mf *cresc. poco a poco*

mp *cresc. poco a poco*

mp *cresc. poco a poco*

mf *cresc. poco a poco*

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

Folia
para ensemble de Guitarras

4

G

55

Gtr. I *f* *dim. poco a poco*

Gtr. II *f* *dim. poco a poco*

Gtr. III *f* *dim. poco a poco*

Gtr. IV *f* *dim. poco a poco*

60

Gtr. I *mp*

Gtr. II *p*

Gtr. III *p*

Gtr. IV *p*

65 **H** Vari. IV

Gtr. I *f*

Gtr. II *mf*

Gtr. III *mp*

Gtr. IV *mp*

para ensemble de guitarras

5

69

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

rit.

harm.

mf

f

73

I

a tempo

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

f

mf

mf

mf

77

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

harm.

81 **J** Vari. V

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

85

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

89 **K**

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

para ensemble de Guitarras

93

Vari. VI **L** **Adagio** $\text{♩} = 80$ **7**

Solo

mf *espress.* *harm.* *mp*

p *sul tasto*

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

98

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

103

M

mf *p*

8va

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

Folia
para ensemble de Guitarras

8

107

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

111

rit.

N Vari. VII
Allegro
(tutti)

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

ordin.

ordin.

117

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

124

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

O

131

Gr. I

Gr. II

Gr. III

Gr. IV

The image shows a musical score for four guitar parts, labeled Gr. I, Gr. II, Gr. III, and Gr. IV. The score is for measure 131. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings (p for piano, f for forte) are placed below the staves, indicating changes in volume. Gr. I and Gr. II have a p-f-p-f pattern. Gr. III and Gr. IV have a p-f-p-f pattern. The notation includes many accents (v) over the notes.

138

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

Vari. VIII
Scherzando

145 **P**

Gtr. I *f* *mf* *p* *mf*

Gtr. II *f* *mf* *p*

Gtr. III *f* *mf* *p*

Gtr. IV *f* *mf* *p*

151

Gtr. I *f* *mf*

Gtr. II *mf* *f*

Gtr. III *mf* *f*

Gtr. IV *mf* *f*

157 **Q**

Gtr. I *p* *p*

Gtr. II *mf* *p* *p*

Gtr. III *mf* *p* *p*

Gtr. IV *mf* *p* *p*

para ensemble de Guitarras

11

162

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

mf *f* *mf* *f* *mf* *f*

168

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

mf *f* *mf* *mf* *mf* *mf*

173

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

p *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

12 para ensemble de Guitarras

Vari. IX
Vivace - Final Festivo

177 **R**

Gtr. I Tambora *f*

Gtr. II Tambora *mf* *f* *p*

Gtr. III Tambora *mf* *mf* *f*

Gtr. IV Tambora *f* *mf* *f* *mf*

184 **S**

Gtr. I *mf*

Gtr. II *mf* *p* *mf*

Gtr. III *mf* *p* *mf*

Gtr. IV *p*

190

Gtr. I *mf* *p* *f*

Gtr. II *f* *p* *mf*

Gtr. III *mf* *p* *mf*

Gtr. IV *p* *p* *p*

para ensemble de Guitarras

13

197

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

T

p

p

p

p

203

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

pp

pp

pp

pp

207

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

F.7.1. Guitarra 1

Guitarra I

Folia

Variações sobre um tema antigo português

(Folia é uma Dança antiga de origem portuguesa que, erradamente, é designada como sendo espanhola. É uma dança rápida acompanhada de adufe ou pandeiro.)

Dedicado ao Pedro Ferreira

Nuno Leal

Andante (♩=80)

Tema

9 **A**

mf

p *mf*

17 **B** Variação I

mf

23 **C** Sonoro

f *mf*

28 *rit.*

f *mf*

33 **D** Vari. II
A tempo

p

40 *rit.* **E** A tempo

p

47 **F** Vari. III

mf *cresc. poco a poco*

52

f

Sardoa! © nl - Junho de 2020

2.ª Violão
para ensemble de Guitarras
Guitarra I

2

57 **G**

f *dim. poco a poco*

61

64 **H** Vari. IV

mp *f*

68

f

72 rit. *harm.* **I** a tempo

mf *f* *f*

76

80 *harm.* **J** Vari. V

mf

84

89 **K**

mf *mf*

93

f

Folia
para ensemble de Guitarras

Guitarra I

3

Vari. VI
Adagio $\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} = 80)$
Solo

97 **L** *mf* *express.*

101

105 **M** *mf*

108

112 **N** **Vari. VII**
Allegro
(*tutti*)
rit. *p* *f* *p* *f*

118 *p* *f* *p*

124 *f* *p*

129 **O** *f* *p* *f* *p*

136 *f* *p* *f*

Vari. VIII
Scherzando

143 **P** *p* *f* *mf* *p*

149 *mf* *f*

155 *mf* *p*

161 **Q** *p* *mf* *f*

168 *mf* *f* *p*

175 **R** **Vari. IX** **Vivace - Final Festivo** **2** **2** **Tambora** *f* *pp*

183 *f* *mf*

189 **S** *mf* *p*

194 *f*

200 **T** *p* *pp*

206 *pp* *f* *ff*

F.7.2. Guitarra 2

Guitarra II

Folia

Variações sobre um tema antigo português

(Folia é uma Dança antiga de origem portuguesa que, erradamente, é designada como sendo espanhola.
É uma dança rápida acompanhada de adufe ou pandeiro.)

Dedicado ao Pedro Ferreira

Nuno Leal

Andante (♩=80)

Tema

mf

9 **A**

p *mf*

17 **B** Variação I

mf

23 **C** Sonoro

f *mf*

29 *rit.* **D** Vari. II A tempo

f *mf* *p*

34

40 *rit.* **E** A tempo

p

45

49 **F** Vari. III

mp *cresc. poco a poco*

55 **G**

f *f* *dim. poco a poco*

Sardoal © nl - Junho de 2020

2

para ensemble de guitarras
Guitarra II

60

65 **H** Vari. IV

69

72 rit. **I** a tempo

77

81 **J** Vari. V

85

89 **K**

93

Folia
para ensemble de Guitarras
Guitarra II

3

Vari. VI
Adagio $\text{♩} = 80$
harm.
mp

97 **L**

104 *8^{va} 7* **M**

Vari. VII
Allegro
rit. **N**
f *p* *f*

111

118 *p* *f* *p*

124 *f* *p*

129 **O** *f* *p* *f*

135 *p* *f* *p*

140 *f* *p*

para ensemble de Guitarras
Guitarra II

4

145 **P** Vari. VIII
Scherzando

151

156

161 **Q**

167

172

Vari. IX
177 **R** Vivace - Final Festivo

183 Tambora

189 **S** 2

197 **T**

204 2

f *mf* *p* *f* *mf* *p* *f* *mf* *p* *f* *pp* *f* *ff*

The musical score is written for Guitar II in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of several measures of music, each with specific dynamics and articulations. The score is divided into sections: Vari. VIII (Scherzando), Vari. IX (Vivace - Final Festivo), and Tambora. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, as well as articulation marks like accents and slurs.

F.7.3. Guitarra 3

Folia

Guitarra III

Variações sobre um tema antigo português

(Folia é uma Dança antiga de origem portuguesa que, erradamente, é designada como sendo espanhola. É uma dança rápida acompanhada de adufe ou pandeiro.)

Dedicado ao Pedro Ferreira

Nuno Leal

Andante (♩=80)

Tema

mf

8 **A**

p *mf*

15 **B** Variação I

mp

20

25 **C** Sonoro

mf

31 rit. **D** Vari. II

f *mf* *p* **A tempo**

36

40 rit. **E** A tempo

p

45

Sardoal © nl - Junho de 2020

2

Guitarra III

49 **F** Vari. III

mp cresc. poco a poco

57 **G**

f dim. poco a poco

64 **H** Vari. IV

p mp

68

72 *rit.* **I** a tempo

mf

77 **J** Vari. V

2

83

mf

88 **K**

2

mf

93

f

//

Guitarra III 3

97 **L** Vari. VI **Adagio** $\text{♩} = 80$
sul tasto
p

103 **M**
p

107

112 rit. **N** Allegro Vari. VII
ordin.
pp f p f

119
p f p f

127 **O**
p f p f

134
p f p f

142 **P** Vari. VIII
Scherzando
p f mf f

149
p mf f

154
mf

4 Guitarra III

159 **Q**

166

172

Vari. IX

177 **R** Vivace - Final Festivo

2 Tambora

186 **S**

193

200 **T**

206

The musical score is for Guitarra III, Vari. IX. It consists of eight staves of music. The first staff (measures 159-165) includes a box labeled 'Q' at measure 159. The second staff (measures 166-171) continues the melody. The third staff (measures 172-176) includes a box labeled 'R' at measure 177, which is the start of 'Vivace - Final Festivo'. The fourth staff (measures 177-185) includes a box labeled 'S' at measure 186. The fifth staff (measures 186-192) includes a box labeled 'T' at measure 193. The sixth staff (measures 193-205) includes a box labeled 'T' at measure 200. The seventh staff (measures 206-212) includes a box labeled 'T' at measure 206. The score includes dynamic markings (p, mf, f, pp, ff) and articulation (accents, slurs). It features a section labeled 'Tambora' starting at measure 177.

F.7.4. Guitarra 4

Guitarra IV

Folia

Variações sobre um tema antigo português

*(Folia é uma Dança antiga de origem portuguesa que, erradamente, é designada como sendo espanhola.
É uma dança rápida acompanhada de adufe ou pandeiro.)*

Dedicado ao Pedro Ferreira

Nuno Leal

Andante (♩=80)

Tema

8 **A**

15 **B** Variação I

22 **C** Sonoro

29 **D** Vari. II A tempo

36 **E** A tempo

42

2

Guitarra IV

49 **F** Vari. III

mf cresc. poco a poco

56 **G**

f f dim. poco a poco

63 **H** Vari. IV

p mp

67

72 **I** rit. a tempo

mf

78 **J** Vari. V

mf

85

89 **K**

mf mf

93

f //

Vari. VI Guitarra IV 3

97 **L** **Adagio** $\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} = 80)$
sul tasto

p

101

105 **M**

p

109 *rit.* *pp*

113 **N** **Allegro**
Vari. VII
ordin.

f *p* *f* *p*

120

f *p* *f*

127 **O**

p *f* *p* *f*

134

p *f* *p*

140

f *p*

4 Guitarra IV

145 **P** Vari. VIII Scherzando

153 *f* *mf* *p* *mf*

161 **Q**

168 *p* *mf* *f* *p*

175 **R** Vari. IX Vivace - Final Festivo Tambora

181 *f* *mf* *p* *mf*

189 **S** 2 *p* *p* *p*

197 **T** *p*

204 *pp*

208 *f* *ff*